

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE TRAVAIL DE L'EXISTENCE
DANS LE FILM BLEU DE KRZYSZTOF KIESLOWSKI :
UNE ANALYSE PHÉNOMÉNOLOGIQUE

ESSAI PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
À L'OBTENTION
DU DOCTORAT EN PSYCHOLOGIE (PSY. D.)

PAR
ISABELLE ALIX

OCTOBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cet essai doctoral se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord témoigner toute ma gratitude, ma reconnaissance envers mon directeur de thèse, M. Christian Thiboutot. Il m'a si fidèlement guidée pendant ce long processus de création d'un essai doctoral. Sa générosité d'explication, sa disponibilité, sa façon rassurante d'encourager m'ont permis d'avancer, pas à pas, dans un domaine de pensée qui m'était, il y a peu de temps, absolument inconnu. Merci Christian.

Je tiens à remercier aussi ma famille, mes amis qui m'ont accompagnée dans ce travail. Ces gens qui m'ont tolérée avec patience dans les aléas de mes humeurs, qui m'ont donné le coup de pouce pour continuer. Merci Paule, Caro, Jean-Pierre, Martine, Pierre, Jacques, Madeleine, Georges, Suzanne.

Un merci tout à fait spécial à Damien, mon fils. C'est simple : sans lui, je n'aurais jamais fait cet essai. Sans lui, je n'aurais pas senti l'existence telle que je la sens. Sans lui, je n'aurais pas compris. Merci Damien, pour tout, pour qui tu es.

En dernier lieu, je voudrais remercier mon chat qui, des heures durant, m'a accompagnée (refusant d'aller mettre le nez dehors !) en s'installant sur le dossier de ma chaise alors que je rédigeais encore et encore. Merci Poki.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : PRÉSENTATION DE BLEU	
1.1 Entrée en matière	5
1.2 La perte	7
1.3 Le bleu	8
1.4 Les questions de l'existence	9
CHAPITRE II : UNE ÉTUDE PHÉNOMÉNOLOGIQUE	
2.1 Mondanéité	11
2.2 Notion de travail	12
2.3 Deuil et travail	14
2.4 Mise en lumière freudienne	18
CHAPITRE III : MÉTHODE : EXISTENCE ET DASEIN	
3.1 Être-au-monde	23
3.2 À la rencontre de l'art	24
3.3 Un effet suspensif	25
3.4 Allégorie et symbole	27
3.5 Les chaussures de van Gogh	29
3.6 Quelque chose monde	30
3.7 Œuvre au travail	32
CHAPITRE IV : PARDON	
4.1 Le pardon	34
4.2 Stimmung	35
4.3 Du lien avec autrui	36
4.4 Retour du souvenir	40
4.5 Passer par le par-don de soi	43
4.6 De l'importance du silence	45
4.7 De l'intimité profonde	46
4.8 De la puissance du don	49
CHAPITRE V : MÉMOIRE ET OUBLI	
5.1 Histoire et souvenirs	52
5.2 Faire surface	55
5.3 Funérailles et oraison	57
5.5 Appel de la musique	60
5.6 Oubli « fondu au noir »	61

5.7 La chambre d'Anna	63
5.8 Répondre à l'appel	65
5.9 Fuir l'irréparable	67
5.10 Archiver la mémoire	68
5.11 Dévorer et incorporer	71
5.12 Fidèle-infidèle	74
5.13 Se déposer	77
STOP	
CHAPITRE VI : SOUVENIR	
6.1 Rencontre	78
6.2 Eau et matrice	84
6.3 Souvenir « nommé »	86
6.4 Confrontation avec la fuite et l'oubli	88
6.5 Répétition et retour aux origines	90
6.6 Faire lien avec le passé	94
6.7 Album-photo vivant	96
6.8 Cela a eu lieu	98
CHAPITRE VII : PARTITION	
7.1 Présence fidèle	100
7.2 La partition	101
7.3 Ses présences « appelantes »	102
7.4 Les aléas	104
7.5 Du dévoilement	104
7.6 Suivre son cours	106
7.7 Partition et musique	107
7.8 Partition dévoilée	108
7.9 Toujours l'ouverture et l'intégration	110
7.10 Travail de l'histoire	113
7.11 Memento	115
7.12 Écriture <i>ad libidum</i>	117
7.13 Liberté	120
CONCLUSION	123
APPENDICE A : LIBERTÉ	126
APPENDICE B : CHAUSSURES	127
APPENDICE C : CRÉATION	131
APPENDICE D : SYNOPSIS-DISTRIBUTION	132
BIBLIOGRAPHIE	133

RÉSUMÉ

Cet essai se propose de traiter du travail (de l'existence) à travers une lecture phénoménologique du film *Bleu*, de Krzysztof Kieslowski. Il est divisé en sept chapitres. Nous avons commencé par introduire *Bleu* et ce qu'il « présente » : la liberté, la perte, la mort. Nous suivons donc, séquence par séquence, une femme endeuillée prise dans cette situation d'irréversibilité.

Puis nous entrons dans le chapitre de la phénoménologie où nous constaterons que le monde dans lequel évolue l'héroïne en question s'ouvre à nous. Que le monde en question nous fait revoir nos connaissances savantes sur le deuil, sur son travail et sur l'existence. Évidemment, Freud nous accompagnera ici : il est à l'origine même de nos réflexions sur le « travail » et sur le « deuil ».

Puis, un chapitre sur la méthode nous met en chemin, là où le Dasein et l'art nous permettent d'apprendre que nous ne verrons pas *Bleu* que d'une perspective technique, mais de celle de l'existence, où nous pourrions de manière originale peut-être nous demander : que devient le travail lorsqu'il est interrogé à la lumière de l'existence, à travers l'art ?

Grâce à son déploiement et à son ouverture, *Bleu* nous a permis dans les chapitres suivants d'ouvrir des questions portant sur le pardon, la mémoire, l'oubli et le souvenir qui font tous inévitablement partie de nos vies. Pour conclure, il est un dernier chapitre sur une partition musicale dont l'importance dans le travail de l'existence de l'héroïne du film a mérité une attention toute particulière.

Certes nous avons donné un cadre à notre essai, mais nous avons, avant toute technique, avant toute création de structure (telle la création des chapitres) suivi l'oeuvre elle-même, son parcours. Notre ouvrage, cent fois remis sur le métier, est bel et bien tissé d'un fil conducteur, mais il est de l'ordre du chemin, du sentier. Parfois tout nous est apparu clairement, d'autres fois, tout s'est recouvert. Il a alors fallu rebrousser chemin, répéter les mêmes gestes pour enfin aller de l'avant.

Nous avons jugé bon pour accomplir ce travail, cette analyse d'une oeuvre d'art, d'être accompagnés de penseurs, autant en philosophie qu'en psychologie, qui ont traité des questions qui nous ont interpellés. Leurs sagesses combinées nous ont facilité la tâche, l'ont rendue plus sensible et plus facile à raconter.

Mots-clés : *Bleu*, phénoménologie, art, travail, deuil, pardon, souvenir, mémoire, partition musicale.

INTRODUCTION

Il nous arrive parfois de rencontrer des choses qui, assez curieusement, nous touchent au plus profond de notre existence et qui font en sorte que dorénavant « plus rien ne sera comme avant ». Des choses créées de main d'homme qui ne sont plus vraiment ce qu'elles sont et deviennent « autres » ou plutôt « autrement ». Des choses oeuvrantes. À leur contact, ces œuvres nous changent, nous font un effet, nous « travaillent », nous interpellent. Dès la première rencontre, nous avons la conviction que nous les porterons pour le reste de nos jours, ou plutôt ce sont ces choses qui nous porteront... Elles nous captivent. Elles nous font dire : « Ah ! oui, c'est ça ! » Ces œuvres nous accompagnent dans plusieurs sphères de notre existence et nous ouvrent au monde.

C'est de l'une de ces œuvres dont nous traiterons ici. Une œuvre qui se nomme simplement *Bleu*. Un film sur lequel nous écrirons brièvement dans les quelques pages à venir, mais – et c'est là sa grande qualité d'œuvre – sur lequel il y aura toujours à dire et à redire. *Bleu* est donc une œuvre qui nous permet d'être saisis encore et encore, de sentir et d'éprouver une expérience. Il nous donne accès à la connaissance par l'épreuve. Il nous fait vivre une expérience. Nous éprouvons, nous sentons, nous vivons en communion avec ses personnages. En effet, dans ce film, il est question d'une expérience concrète, qui pourrait être bien tangible, vraie : nous verrons qu'une femme perd sa fille et son époux à la suite d'un accident. Nous explorerons à travers un film, le phénomène de la perte d'autrui, du travail de l'existence qui s'ensuit.

À travers le film étudié, le travail de l'existence a capté notre attention. Tous les grands courants en psychologie, toutes ses théories, ses pratiques, les grandes philosophies, les grandes religions ont étudié le sujet de la perte et du deuil. Et voilà qu'il préoccupe encore la psychologie et finalement, l'humanité. Pourquoi ? Peut-être parce que l'expérience humaine qui reconduit à l'essentiel nous montre que c'est dans ces moments particuliers (la mort d'autrui) qu'il nous est donné de toucher du doigt ce que nous sommes vraiment, mais aussi ce qu'il en est de la relation à autrui et du sens de l'existence.

Peut-être finalement que la perte d'autrui, la brèche, la souffrance qui en émane, nous fait sentir, respirer autrement ? Peut-être parce que le phénomène du deuil, son traitement, quête infinie et sans réponse, quête de tentatives démesurées de délivrer autrui de sa souffrance, nous montre que nous ne sommes pas en position de maîtrise dans ce type de travail. Et que finalement, le travail communément nommé de deuil est peut-être quelque chose de pré-conscient qui nous anime, de co-naissant, de sous-jacent à toute technique, à toute emprise, qui nous fait agir, qui nous fait maintenir le lien à autrui, même dans les crises existentielles les plus poignantes.

L'état de la question et notre contribution personnelle à celle-ci semble unique dans le domaine de la psychologie clinique. Notre thème existentiel, celui du travail finalement qui pourrait se nommer « travail de l'existence » (notre néologisme) est lié, grâce à l'œuvre étudiée, qui nous parle de la tâche qui incombe à celui, à celle qui voit son quotidien stoppé par la brèche provoquée par la mort de personnes qui leur sont chères.

C'est en compagnie d'une oeuvre d'art que nous étudierons le thème du travail de l'existence. Nous élaborerons par l'interprétation d'un film un retour original vers un thème auquel tient la psychologie existentielle : l'être-au-monde et en situation concrète d'existence (et non pas comme en philosophie, l'être-au-monde en son sens universel et ontologique, à savoir l'homme générique et les catégories fondamentales de son existence). Dans notre contexte c'est toujours une femme, dans un film précis,

qui nous intéresse, qui parle telle langue, qui pleure telle perte, qui vit tel deuil, qui vit tel phénomène. À la base, le phénomène (et d'après Husserl, le fondateur de la phénoménologie), c'est ce qui apparaît, l'apparaître comme tel, la chose même qui apparaît, qui se montre elle-même à partir d'elle-même. Pour Heidegger, c'est un peu différent, car l'apparaître suppose de l'inapparaître. Autrement dit, ce qui apparaît, c'est l'étant. L'être de l'étant demeurant voilé. Pour Heidegger, donc, l'apparaître suppose - ou mieux présuppose - l'être, l'ouvert de l'être au sein duquel l'étant lui-même vient apparaître. Avec lui, la phénoménologie a pour véritable horizon l'ontologie. L'ontologie pose la question « Qu'est-ce que l'être? » et Heidegger nous rappelle que l'être n'apparaît jamais, que seuls apparaissent les étants. En passant de l'ontologie à la phénoménologie, Heidegger la prolonge et en remet les choses en place autrement : la phénoménologie fait passer de l'apparent vers l'inapparent.

Brèvement, le phénomène pour Heidegger, c'est l'être de l'étant, c'est l'être. Celui-ci (l'être) est donc bien ce qui est cherché par la phénoménologie, dont Heidegger avance qu'elle ne peut être herméneutique que "sur le fondement de sa chose" (l'homme - dont le rapport à l'être est question et interprétation). En un mot, donc, le phénomène, dans la perspective existentielle de Heidegger, c'est l'être de l'étant, de cet étant spécial (parce qu'il se pose la question de l'être, parce qu'il « l'existe » plus qu'il ne la résout), qu'on appelle l'homme.

De plus, le chemin que nous avons suivi - et que nous suivons toujours - pour réfléchir, a son propre dessein, son propre tracé, et effectue son propre travail. Nous pourrions même relater que c'est lui qui s'ouvre à nous. Que nous nous ouvrons à lui plutôt. Parfois, et nous l'avons remarqué au fil des ans, il nous appelle dans telle ou telle direction, puis change subitement de cap. En effet, tout au long de son dévoilement et de son recouvrement, il a eu une façon bien particulière de se présenter à nous. Certes, le travail qui suit sera divisé en chapitres, traitant respectivement du film en question, de la méthode, du pardon, de l'oubli, du souvenir et d'une certaine partition musicale, mais malgré cette structure, c'est le travail-en-soi qui justement n'est pas en soi, mais au monde, qui nous guide toujours dans sa façon de s'exprimer, de se laisser étudier. Son traitement peut sembler original, autant dans le fond que dans la forme, mais il

comprend tous les éléments nécessaires qu'un essai doctoral doit comprendre, dans son envergure et dans les limites des questions qu'il soulève.

CHAPITRE I

PRÉSENTATION DE *BLEU*

Nous avons choisi d'étudier un film qui appelle immédiatement à la sensibilité des spectateurs et qui nous montre qu'il n'y a pas de rencontres fortuites, qu'il n'y a pas de musique qui ne soit entendue. Un film qui demande que nous entrions en lui. Il nous propose de nous lier à lui, d'oublier ce qui se passe autour de nous et de vivre une expérience et de nous questionner sur l'existence. Tout en mouvement, en sons, en images, le film qui nous interpelle ici nous ouvre à une rencontre « réfléchissante ». Réfléchir peut être faire référence à penser bien sérieusement, mais réfléchir peut être aussi lumineux, intuitif. Réfléchir en présence de *Bleu*, s'est se faire réfléchir son image. Finalement voir *Bleu*, c'est exister, c'est recevoir qui l'on est. Kant nous rappelle, et il y a peut-être un lien à tisser que dans la faculté de juger réfléchissante il y a un pouvoir d'appréciation « *Beurtheilungsvermögen* ».¹ Vivre une telle rencontre nous permet aussi de juger que cela est beau, cela est bien, que nous réfléchissons dans le sens de la lumière, de l'éclairage que le film nous offre, mais aussi qui nous fait réfléchir, qui nous fait entrer en nous, en mode « question existentielle ».

1.1 Entrée en matière

¹ Kant, I. (1997). Première introduction à la Critique de la faculté de juger : et autres textes. Paris : Vrin. p. 33.

Cette œuvre nous amène à comprendre et nous invite « au seuil des mondes »². En effet, *Bleu*, l'un des films de la trilogie de Kieslowski *Trois couleurs*, met en lumière en sa qualité d'œuvre d'art la situation de notre condition humaine tout en nous reliant à des sphères nous menant au-delà de notre quotidienneté.

Bleu est un film qui nous donne un accès privilégié à l'expérience vive de notre existence. Et ce précisément parce qu'il met en scène notre quotidienneté, parce qu'il s'applique à la rendre visible en jouant de son caractère suspensif dans une trame narrative et, si on me prête l'expression, une « mise en chair » qui ont valeur de descriptions phénoménologiques véritables.³

Krzysztof Kieslowski s'impose comme étant l'un des grands cinéastes contemporains. À travers son œuvre, Kieslowski présente une vision du monde empreinte de passion et de mystère où les protagonistes se confrontent à leurs propres croyances. Véritable défi, il tourne la trilogie de septembre 1992 à mai 1993 ! Il prend sa retraite l'année d'après, et meurt le 13 mars 1996 à Varsovie d'une crise cardiaque. Il a 54 ans.

Bleu représente la liberté. Sa trilogie fait référence au drapeau républicain français et aux valeurs qu'il représente, dont la première : la liberté. Viennent ensuite l'égalité (*Blanc*) et la fraternité (*Rouge*).

Ces trois mots — liberté, égalité et fraternité — sont des valeurs universelles, indispensables à la vie. Pour cette raison, il faut donc constamment les remettre en question. Ce que le monde, d'ailleurs, se charge de faire. Les trois films ont des histoires distinctes, les pays sont différents, les comédiens aussi. Bien sûr, [...], il y a des liens entre eux, mais je les ai tissés uniquement à l'intention des spectateurs qui aiment les jeux et les clins d'œil, et qui passent leur temps à les chercher en décortiquant ce qu'ils voient à l'écran. Quand je fais un film, je pense toujours à ces fidèles supporters du cinéma.⁴

² Thiboutot (2010). *Quelques notes sur l'empreinte phénoménologique de l'art suivies d'une introduction à l'analyse existentielle du film « Bleu » (de Krzysztof Kieslowski)*, p.1.

³ Thiboutot, C. (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle, p.7.

⁴ Libiot, É. (1993). *Trois Couleurs — Bleu*. Kieslowski. *Revue Première*, septembre, p. 84.

Toutefois, et malgré les références sociopolitiques que peuvent contenir les valeurs mentionnées, ce clin d'œil à la politique n'est pas au centre même de *Bleu*. Certes, il est question du thème de l'unification de l'Europe (connotation politique s'il en est) qui colore l'histoire du film, mais n'est pas clairement déterminant de la trame du film. Il ressort cependant, autant dans l'aspect politique d'unification que dans celui plus psychologique d'unification, que *Bleu* tend vers un tout. L'œuvre porte, nous porte dans le sens, vers une complétude, un originaire de l'existence.

[C]'est la situation concrète de l'héroïne du film qui absorbe l'enjeu politique, qui dès lors et sans pour autant disparaître, trouve sa place autour de l'existence personnelle de cette dernière. [...] Dans *Bleu*, Kieslowski passe ainsi par la voie de l'intégration du politique dans l'existentiel pour montrer comment les grandes valeurs de la République française sont d'abord vécues sur le registre beaucoup plus intime, affectif et universel de l'expérience personnelle.⁵

1.2 La perte

Bleu, c'est l'histoire de Julie de Courcy. Victime d'un accident de voiture, elle perd dans ce même accident sa fille Anna, 5 ans, et son mari Patrice, un grand compositeur de musique européen. Julie, gravement blessée, arrive à se remettre de ses blessures, mais tente de survivre, sans les deux personnes qu'elle aimait probablement le plus au monde. C'est Julie que nous suivons tout au long du film, pas à pas.

Nous comprenons donc même si *Bleu* traite de liberté humaine, nous reconnaissons que cette dernière « souffre d'une indigence constitutive »⁶. « *Bleu*, résume à cet effet Kieslowski, c'est la liberté, l'histoire du prix que nous payons pour elle »,⁷ soit le prix du pathos de notre finitude, de notre temporalité bien humaine. C'est dans une magnifique simplicité que Kieslowski laisse défiler la vie. Il ne nous demande pas de savoir si l'héroïne est vraiment libre, malgré ce qu'elle vit. Il nous propose d'aller à la

⁵ Thiboutot, C. (2010). The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's *Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle, p.17.

⁶ id, p.1.

⁷ Carlier, M. & Patte, V. (2006). *Krzysztof Kieslowski, le cinéma et moi*. Lausanne : Noir sur Blanc. p. 251.

rencontre de cette femme, de respirer avec elle, de l'accompagner dans les profondeurs de son existence.

1.3 Le bleu

Bleu est une toile animée qui touche aux sphères profondes de la vie humaine. Les taches de couleurs, les tons blanc et noir qui souvent donnent un rythme autre que musical, à *Bleu*, teintent son parcours : vert, rose, rouge, jaune, mais surtout bleu. « Chaque tache s'impose en elle-même dans un absolu dévoilement. [...] Celle-ci constitue indivisément l'être-ainsi et l'être-là d'une entité sensible, dont l'apparaître est un événement irrécusable, qui ne saurait ni être autre, ni n'être pas. »⁸ À sa façon, la couleur dans *Bleu* est mélodie. Elle est symbole et expression de l'émotion. La couleur transcende l'émotion et nous mène ailleurs, au-delà des images sur la pellicule du film.

Le bleu, une couleur primaire, évoque « le caractère irréversible, inachevé et créatif du temps humain qui, chez Julie, prend la forme d'un travail de deuil »⁹. Il nous apparaît dans le film dans différents tons, dans différentes situations, tantôt accompagnant les fondus au noir, tantôt accompagnant la lumière éblouissante qui remplit l'écran de lumière. Cette couleur, finalement, nous parle du temps, de son rythme, de son passage, du souvenir qui s'anime, tel un spectre.

Nous pourrions discourir longtemps sur l'historique de la couleur en question, sur toute sa symbolique à travers les âges et les cultures. Nous répétons que bleu symbolise ici la liberté. Nous faisons un parallèle avec la puissante toile de Delacroix *La Liberté guidant le peuple* (28 juillet 1830) (voir annexe A). Nous apercevons, aux pieds de la jeune femme vigoureuse (qui représente la liberté), un homme dont la chemise est de couleur bleue (et cette masse de couleur est importante dans la toile plutôt sombre). Il saigne sur le pavé. Il se redresse à la vue de la Liberté. La scène représentée est un combat de tous les instants où des hommes luttent; où des hommes sont morts. Le bleu

⁸ Maldiney, H. (1985). *Art et existence*. Paris : Klincksieck. p. 25.

⁹ Thiboutot, C. (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à « l'International Human Science Research Conference » de Seattle. p.17.

de la chemise, comme *Bleu*, représente le désir, l'espoir. Le bleu, c'est la liberté comme telle, c'est aussi la « vie », c'est-à-dire le lien humain, la communauté de chair que nous sommes.

1.4 Les questions de l'existence

Nous l'avons proposé : *Bleu* pose des questions sur l'existence et les phénomènes qui en font partie. Règle générale, lorsque nous nous demandons ce qu'est « être libre », nous pensons « faire ce que l'on veut, comme et quand bon nous semble. Être libre peut vouloir dire s'activer quand on le veut. Se reposer aussi. » Phrase corrigée En effet le temps de travail s'oppose habituellement à celui de loisir qui lui semble refléter une espace associé à la notion de liberté, là où l'on peut vaquer aux occupations de notre choix, celles qui souvent nous font plaisir. Son contraire, à la notion de faire ce dont on a envie et d'« être libre » de le faire ? Celle d'« être obligé », « d'être responsable » et de « travailler », pense-t-on communément. Mais nous verrons dans cet écrit que ce qui peut paraître évident, au premier coup d'œil, ne l'est pas toujours. Autrement dit, que la notion de travail, le thème principal de notre écrit, est celle qui fera en sorte que l'héroïne de *Bleu* sera peut-être plus libre que nous le pensons. Libre, en s'activant bien malgré elle, et pas dans le sens du loisir. Plutôt dans le sens de faire des efforts soutenus, libre en étant en lien avec l'autre, à l'œuvre, malgré tout le non-sens de son expérience.

Pour anticiper un peu, nous dirons que *Bleu* traite certes d'une histoire de deuil, de perte et de souffrance, mais avant tout ce film raconte une histoire, celle d'une existence, d'un travail d'existence, dans une tâche d'unification, d'ouverture et d'intégration, que l'héroïne ne peut assumer ailleurs ou autrement que dans l'horizon du monde même, commun et partagé avec autrui. Donc, *Bleu* n'évoque pas une liberté volontariste avec un fond de problématique politique ou encore à la manière d'une souveraineté du moi, mais devrait plutôt être interprété comme une structure fondamentale de notre être-au-monde. En effet, en habitant le monde avec-autrui, en étant responsable pour autrui, aussi, en travaillant pour l'autre, nous verrons là l'étrange

expérience d'une liberté comme nous la percevons rarement dans l'affairement de notre quotidien. C'est là toute la beauté de l'œuvre d'art qui nous touche, qui nous demande de prendre le temps de voir les choses autrement.

CHAPITRE II

UNE ÉTUDE PHÉNOMÉNOLOGIQUE

Notre problématique, celle du travail de l'existence dans *Bleu*, est éminemment ontologique dans le sens qu'elle nous demande de nous intéresser à la compréhension des expressions de la même famille : « être en travail » « être-travaillé-par » « être-en-labeur » « travail de l'existence ». « L'ontologie se distinguerait de toutes les disciplines qui explorent ce qui est, les êtres, c'est-à-dire les « étants », leur nature, leurs rapports – en oubliant qu'en parlant de ces étants, elles ont déjà compris le sens du mot être, sans, cependant, l'avoir explicité. »¹⁰ Alors, ce qui nous intéresse repose donc sur l'exigence du travail (de deuil, entre autres choses), psychologisé et objectivé, au travail plus existentiel, à travers une lecture phénoménologique d'une œuvre d'art, qui finalement pourrait se nommer un sentir, comme nous le dit Maldiney, une expérience. Voir commentaires Jacques

2.1 Mondanité

En passant par la phénoménologie et en dialoguant avec certains des auteurs ayant réfléchi dans ce sens, tant philosophes que psychologues, nous nous intéresserons non pas aux choses en tant qu'objets qui répondent à la question « Qu'est-ce ? », mais plutôt au « « comment » de leur manifestation et de leur révélation ». ¹¹ Nous entrerons

¹⁰ Lévinas, E. (1982). *Éthique et infini*. Paris: Fayard, p. 29.

¹¹ Henry, M. (2003) Souffrance et vie, dans *PSN*, v.1, no 2, mars-avril, p. 35.

en relation avec la notion de travail autrement qu'en la définissant comme la psychologie du travail¹² peut le faire, ou comme le feraient habituellement la sociologie et les autres sciences humaines qui en traitent.

Comme c'est le cas pour la très grande majorité des concepts, « le terme de « travail » comporte lui-même une richesse de significations ».¹³ Ici, nous le dépsychologiserons et le mondanéiserons, c'est-à-dire que nous suspendrons notre habitude de faire de lui une expérience liée au labeur, au dû (salaire, par exemple) que nous en retirons et à la sueur, pour l'installer dans le monde, pour y accéder comme à une situation déterminée de l'existence, à une expérience (nécessairement mondanéisée) de l'être-au-monde. Certes, nous aurions pu aborder le thème du travail (du deuil, notamment) d'une manière objective et scientifique, mais nous poserons un regard existentiel sur la notion qui nous interpelle et nous verrons le travail en question comme celui de l'être-au-monde-endeuillé-au-travail. S'il n'y a pas l'être-au-monde, il n'y a pas l'existence. Il y a peut-être la psychologie, mais il n'y a pas l'existence. Évidemment cela fait rejaillir un paradoxe : notre thème ne peut devenir existentiel que s'il est dépsychologisé, ne peut relever de la psychologie existentielle, par exemple, que s'il est existentialisé. C'est dans cette nuance que se développeront les pages qui suivent. Le processus du travail de l'existence fait partie de la vie. Cela peut nous sembler simple et obscur à la fois. Si le travail fait partie de la vie, c'est-à-dire qu'il est avant toute psychologie ou technologie du comprendre, avant toute espèce de travail « extérieur » ou autre forme de prise sur lui. Cela peut aussi signifier qu'il est « naturel », qu'il « suit son cours ».

2.2 Notion de travail

Le travail de l'existence se trouve dans les choses, dans la chair du monde, qui est aussi et en son principe même au-monde. Certes, tout travail, même celui pour lequel on

¹² Cinq principaux champs d'intervention sont couverts par le psychologue du travail et des organisations : développement et changement organisationnel, sélection des ressources humaines, formation et orientation, évaluation du rendement et des compétences, santé et sécurité au travail et programme d'aide aux employés. Voici les détails de chacun des champs d'intervention. Site Internet de l'OPQ : <http://www.ordrepsy.qc.ca/>

¹³ Grondin, J. (1993). *L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine*. Paris : Vrin, p. 215

obtient salaire et pour lequel on sue par peine, est au monde. La question ici est de savoir de quel monde on parle. Ici il est question de travail de l'existence qui tient du monde phénoménologique, qui lui « n'est pas l'explicitation d'un être préalable, mais la fondation de l'être ». ¹⁴ Il est ce qui nous fait être au monde, ce qui nous fait être monde, sur le mode d'être du Dasein (des explications viendront), c'est être mondain que nous sommes. « La mondanéité du monde : un « signifier » vivant se mouvant est transcendant, là où les repères de temps et d'espace changent, où la façon de vivre l'expérience se définit autrement, dans une autre ouverture. Nous ne faisons pas partie du monde, nous « existons le monde » ».

Dans notre essai, et chez Kieslowski, l'existence n'est pas liée à la notion de volontarisme, nous l'avons mentionné, en ce qui concerne la liberté. C'est la même chose pour celle de travail. Certes, l'héroïne de *Bleu* a une volonté irrationnelle d'effacer ce qu'elle vit, fournit d'importants efforts (donc travaille pour arriver à quelque chose, comme le paysan travaille la terre pour y semer, pour y récolter quelque chose). Elle tente de contrôler son environnement et même ses réactions, mais règle générale, nous verrons que ces types d'efforts volontaires destinés à éviter sa souffrance n'arrivent pas à libérer la femme de ce qu'elle tente d'éviter. Il y a un tout autre travail, celui-là, beaucoup plus profond et involontaire qui la meut. Un travail qui la pousse dans une direction qu'elle ne connaît pas, au fil des rencontres qu'elle fait.

Ce travail la précède et fait en sorte que la femme souffrante se retrouve déposée dans un ailleurs, en lien avec autrui, bien malgré elle. L'héroïne Julie ne décide pas ce que fera tel ou tel personnage avec qui elle a des interactions tout au long du film. Elle ne décide pas comment elle se sent. Elle sent, tout court. Elle sent comme nous sentons le vent nous caresser la joue, la pluie nous mouiller le visage, les pieds. Le corps de Julie, son âme aussi (osons-nous écrire ici), va tout simplement vers le vivre, vers l'échange, de manière parfois bien inconsciente. Comme si déjà, il était dessiné un sens, un

¹⁴ Merleau-Ponty, M. (1945/2003). *Phénoménologie de la perception*. Extrait de Denis Huisman et André Vergez, *Histoire des Philosophes illustrée par les textes*, Paris : Nathan, p.xv de la préface.

chemin, qu'elle découvre au fur et à mesure qu'elle sent les choses, au fur et à mesure que s'ouvre l'existence. « Le sentir est la communication avec le monde. »¹⁵

Julie vit, son cœur bat. Quelque chose la pousse vers – ou plutôt, va et est dans le sens, - dans les événements, qui semblent parfois sans sens aucun, qui lui font vivre dans un monde à l'envers (« ce n'est pas normal qu'une enfant meure avant sa mère »), sans repère. Nous verrons Julie se mouvoir, s'émouvoir. « Elle est l'égalité avec soi-même se mouvant, se mouvant à travers les différences et les déterminations [...] dans l'action, la passion, dans le travail et la culture. »¹⁶

2.3 Deuil et travail

Pour approfondir notre exploration, nous précisons donc ce que peut vouloir dire l'expression si connue des psychologues et du public en général, « travail de deuil » (en insistant sur cette brèche que fait la mort dans la quotidienneté). C'est cette effraction dans la vie, cet arrêt que provoque la mort qui crée la marge, qui crée le passage, et ouvre au travail dont nous voulons traiter, mais aussi qui fait ressurgir, de toute évidence, la poussée de ce travail à l'œuvre, dans notre vie humaine.

Le fait de perdre un être cher a depuis toujours affecté la vie de l'homme, et qu'il lui demande une forme d'effort, de travail pour continuer à vivre et à aimer, malgré la souffrance de la perte. Plus précisément, depuis l'arrivée de l'écriture, l'humain ne cesse de témoigner de l'impact de la mort, l'arrachement d'une personne aimée à celui qui lui survit. Depuis toujours, l'on tente de réduire la douleur, de contrôler la souffrance qui est liée à cette perte. Par exemple, les stoïciens recommandaient de ne pas trop s'attacher à un être aimé, puisque la mort viendra provoquer une douloureuse séparation, inévitablement. En effet, ils prônaient un certain détachement par rapport aux objets investis, pourrions-nous écrire. « La passion, dit Zénon, est un mouvement de l'âme déraisonnable et contraire à la nature, ou bien une inclination exagérée... Le

¹⁵ Maldiney, H. (1985). *Art et existence*. Paris : Klincksieck. p. 30.

¹⁶ Maldiney, H. (2007). *Penser l'homme et la folie*. Grenoble: Millon. p. 25.

trouble appelé pathos est un mouvement de l'âme qui s'écarte de la droite raison et qui est contraire à la nature. »¹⁷Nous sommes bien loin de cette façon d'entrer en relation avec le souvenir de celui qui nous a quittés, de la personne décédée, pour qui nous avons encore de l'amour, et aurons toujours de l'amour. Les stoïciens ont peut-être « soulagé » certains adeptes de la douleur engendrée par la perte d'autrui, mais l'humain a continué à chercher la cause, la façon de moins souffrir de l'absence provoquée par la mort.

Les premières recherches cliniques publiées portant sur le deuil et son importance dans la vie d'un humain datent du XVII^e siècle. Elles tentaient de comprendre l'impact du deuil sur la santé des endeuillés. « L'anatomie de la mélancolie » (1621, Robert Burton) relate que la mort d'autrui est l'une des causes de la mélancolie. C'est « Deuil et mélancolie » (1917) de Freud qui a alimenté la réflexion des chercheurs. Les théories de Bowlby (*Loss, sadness and depression*: vol. 3, 1980), Kaplan et Sadock (*Kaplan and Sadock's Synopsis of Psychiatry: Behavioral Sciences/Clinical Psychiatry*, 2007), Kubler-Ross (*Accueillir la mort*, 2002), etc., nous ont donné des informations, à nous psychologues, sur les fameuses étapes du deuil, sur les réactions socialement attendues chez l'endeuillé, sur le laps de temps que doit durer un « deuil normal », etc., et sur le travail qu'il requiert de la personne touchée.

Aujourd'hui, la mort elle-même devient une maladie, que l'on cache dans les hôpitaux. Alors lorsque la mort vient directement nous toucher (perte du proche), il arrive que dans notre société l'on pathologise les réactions de deuil. « Dans le monde contemporain occidental et la société post-industrielle, la souffrance du deuil et ses complications sont désormais confiées aux professionnels de la santé. »¹⁸Dans un bureau, dans notre solitude avec le psychologue, on « traite » le deuil, on le « travaille ». Alors que c'est lui, c'est l'existence qui nous travaille...

Aujourd'hui, la tournure de pensée, les types de comportement
qui ont permis à l'homme contemporain d'opérer efficacement

¹⁷ Thomaso, P. (2005). *Petit parcours philosophique autour du deuil*. Conférence : Réseau de soins palliatifs du Montpelliérain. Sphères, p. 3.

¹⁸ Bourgeois, M. L. (2006). Études sur le deuil. Méthodes qualitatives et méthodes quantitatives. *Annales médico-psychologiques, revue psychiatrique*, 164(4), juin. p. 279.

sur un monde constitué en Objet se généralisent à toutes les régions de l'existence, même à celles où il n'est, par essence, nullement question d'objet: je veux dire l'existence même.¹⁹

Pour répondre aux exigences de la société, pour que l'endeuillé demeure actif et membre productif, la pratique professionnelle de la psychologie, à tendance médicalisante²⁰, prend en charge l'endeuillé et lui fait prendre conscience des dangers qui l'entourent s'il ne voit pas à « bien faire son deuil », à bien faire ce « travail » pour être finalement efficace à son ouvrage (dans le sens de labeur pour lequel on reçoit un salaire).

La psychologie clinique a développé des grilles pour le mesurer : Grief Experience Inventory (Sanders, Mauger & Strong, 1985), Texas Revised Inventory of Grief (Fashingbauer et al., 1987), Core Bereavement Items (Burnett et al., 1997), etc.). Aussi, le DSM-IV, sous la rubrique Z63.4 [V62.82] donne les lignes directrices pour définir le deuil normal. « [L]e diagnostic d'état dépressif majeur n'est généralement pas attribué, sauf si les symptômes sont encore présents deux mois après la perte. »²¹ Après une période initiale, dite normale, si l'endeuillé n'a pas « réglé la situation », si le travail n'est pas bien fait, il se voit alors renvoyé à sa souffrance subjective comme à une réaction de non-adaptation, d'anormalité.

La médicalisation et la psychologisation de ce « passage d'existence » tenteraient de répondre aux impératifs sociaux occidentaux. Nous sommes aujourd'hui considérés comme des êtres productifs. Lorsque la rupture du quotidien s'impose et que nous sommes appelés à travailler autrement, ou plutôt que nous nous « faisons travailler par quelque chose », et que notre disponibilité au travail (emploi) est moindre, des problèmes peuvent alors s'installer. Dans ce monde « dualisant », où l'on sépare le quotidien (« tu n'es pas malade, tu peux retourner au bureau, au travail ») de l'expérience vécue (« Je vis la plus grande douleur de ma vie, je suis en deuil »), les endeuillés ont peu de temps pour que « ça passe », et pour que la vie reprenne son cours normal. Donc, « passé quelques semaines, on attend des endeuillés qu'ils

¹⁹ Maldiney, H. (2001). L'homme dans la psychiatrie. *Revue de psychothérapie de groupe*, 1(36), p. 32.

²⁰ Foucault, M. (1977). Le pouvoir, une bête magnifique. *Dits et écrits*, 3(212), p. 373.

²¹ American Psychiatric Association (1998). *DSM-IV : soins primaires*. Paris : Masson. p 49.

reprennent leur vie normale ».²² Malgré notre observation plus sociologique des valeurs promulguées autour du deuil, nous constatons ici, et c'est le cas dans *Bleu*, que « retourner travailler » peut aider l'endeuillé à « sortir de la marge » et « passer au travers ». Nous y reviendrons.

Certes, toute cette connaissance scientifique oriente les psychologues-praticiens dans leur pratique : « Le psychologue connaît certains travaux relatifs au choc de l'annonce d'un décès, au processus de deuil et à ses aléas traumatiques et psychopathologiques. Il dispose également de repères concernant le concept de mort [...] »²³, mais les recherches sur l'efficacité des interventions du deuil prouvent que les endeuillés ne bénéficient pas forcément d'une intervention. Baussant-Crenn (2003), dans sa recherche ayant pour objectif de conceptualiser le traitement et le suivi clinique des personnes endeuillées, conclut qu'il n'y aurait probablement pas beaucoup de technique savante pour traiter certaines crises existentielles, comme celle dont il est question ici.

[I]l se dégage de l'ensemble des entretiens que les praticiens, quelle que soit leur formation théorique et professionnelle, ont la même intention : soutenir la personne frappée par un deuil dans la traversée de cette période. Cette attitude consensuelle montre que le premier élan des accompagnants semble être celui de la solidarité humaine [...].²⁴

Il semble que la rationalisation des soins, l'objectivation des symptômes et l'application des traitements soient autant d'attitudes difficilement compatibles avec l'intégration du manque, l'acceptation des souvenirs, le refus de la rupture. La sollicitude, le soutien et la solidarité semblent difficiles à mesurer dans le contexte du phénomène du deuil.

[T]heoretical formulations should not only help us to understand certain counterintuitive reactions and complex symptomatology. They should also provide explanations of individual differences in mental and physical health outcomes. Most importantly, they

²² Déchaux, J.-H. (2004). Neutraliser l'effroi. Vers un nouveau régime du deuil. Dans F. Lenoir et J.-P. Tonnac (dir.) *La Mort et l'Immortalité*. Paris : Bayard, p. 1155

²³ Bourguignon, O. (2007). *Éthique et pratique psychologique*. Bruxelles : Mardaga, p. 135.

²⁴ Baussant-Crenn, C. (2004) Accompagner le deuil : quelles pratiques pour quels accompagnants ? Dans A. Bercovitz (ed.) *Accompagner les personnes en deuil*. Saint-Agnes : Érès, pp. 95-96.

should allow one to develop strategies of care and therapy to ameliorate distress and help toward the prevention of pathology. To date, there is no theory that fulfills all of these expectations.²⁵

Force est de reconnaître que malgré notre savoir, il semble que le deuil ou encore l'humain ne réagissent pas toujours favorablement au concept d'objet, donc de chose. Et que ce que nous prenons pour évident, dans certains autres concepts, tel le travail, recouvre beaucoup plus de vérité et d'importance dans des contextes tout à fait surprenants et refusent de se réduire à ce qu'on leur demande de (re)présenter. Nous tenterons de voir comment les pionniers en la matière et les différents penseurs ont pu réfléchir à la question.

2.4 Mise en lumière freudienne

C'est en partie grâce à Sigmund Freud que nous étudions aujourd'hui la notion travail. Ses formulations, aujourd'hui classiques, telles que travail du rêve, travail du deuil, travail du souvenir, etc., ne peuvent pas nous laisser indifférents. Nous utilisons toujours ses idées dans notre réflexion et dans notre pratique clinique, comme toile de fond.

Freud entend par travail un processus (que l'on nomme en français : la perlaboration) « par lequel l'analyse intègre une interprétation et surmonte les résistances qu'elle suscite. Il s'agirait là d'un travail psychique qui permet au sujet d'accepter certains éléments refoulés et de se dégager de l'emprise des mécanismes répétitifs. »²⁶ Il est important de noter que le terme original allemand *Durch/arbeiten* fait partie du langage courant dans la langue de Freud (contrairement au néologisme français, qui ne fait pas partie de l'usage quotidien du langage, qui renvoie à un terme technique que peu de gens connaissent, par lequel peu de gens sont concernés). Ce terme allemand s'apparente tout autant à l'élément d'une théorie psychanalytique, qu'au labeur du boulanger qui travaille sa pâte en la pétrissant. Et la notion de travail (*arbeit*) y est implicite tout comme en anglais l'expression, quelque peu tautologique, *working*

²⁵ Stroebe, M. S., Stroebe, W., Hansson, R.O (1993). *Handbook of bereavement: theory, research, and intervention*. Cambridge : Cambridge University Press, p. 7.

²⁶ Luminet, O. (2008). *Psychologie des émotions : confrontation et évitement*. Bruxelles : De Boeck. p.216.

through contient le mot *work* : travail.

Nous avons tenté de faire un parallèle à partir d'un mot, nous en convenons, qui appartient plus au processus de l'analyse elle-même, donc à la clinique. En analyse, la perlaboration est liée à l'intention consciente du patient (au minimum, à sa demande de comprendre, d'aller mieux, par exemple). Cependant, en ce qui a trait au deuil, la plupart du temps le travail se fait de lui-même sans qu'il n'y ait besoin d'y ajouter la dimension engagée, consciente et « dialogique » (narrative et autre) de la consultation clinique. En outre, la notion de lutte contre les résistances est difficilement applicable comme telle dans le cas du travail « normal » de deuil. Mais il est un travail tout de même. Un travail où l'existence de l'objet perdu se poursuit, de manière psychique.

L'épreuve de réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus et édicte l'exigence de retirer toute la libido des liens qui la retiennent à cet objet. Mais la tâche qu'elle impose ne peut être aussitôt accomplie. En fait, elle est accomplie en détail, avec une grande dépense de temps et d'énergie d'investissement, et pendant ce temps, l'existence de l'objet perdu se poursuit psychiquement. Chacun des souvenirs, chacun des espoirs par lesquels la libido était liée à l'objet est mis sur le métier, surinvesti, et le détachement de la libido est accompli sur lui.²⁷

Les mots et expressions « tâche », « mis sur le métier », « travail », dont se sert Freud, pourraient, hors du contexte de cet écrit, tout autant décrire le labeur d'un paysan ou encore l'ouvrage qui attend le professeur (corrections de copies, préparation de cours, présentations et conférences, écriture d'articles, etc.).

Autrement dit, en termes jagériens, Freud a pensé dans l'attitude de l'obstacle. Nous suivons notre intuition qui nous ramène du côté du seuil ou de la « solidarité humaine ». Dans le cas du film *Bleu*, un événement de vie fait basculer le quotidien d'une femme. Elle entre par la force des choses dans un univers totalement inconnu. « Ses pensées se transforment et ses gestes témoignent maintenant d'une tout autre façon d'aborder le monde qui l'entoure. [...] Sa pensée franchit maintenant l'entrée d'un domaine très

²⁷ Freud, S. (1915/2005) Deuil et mélancolie, dans *Métapsychologie*. La Flèche : Folio. Pp. 147-148.

différent, structuré par un seuil qui régit les relations interpersonnelles. »²⁸

La femme endeuillée « quitte donc ici le monde du « il impersonnel » et entre dans un monde habité par un « moi », et un « toi », par un « il », un « elle » et un « nous », un nous qui rassemble dans un tout ».²⁹ Là, autour d'un seuil, Julie prend conscience qu'elle évolue dans un monde où cohabitent différentes générations, là où se voient unis et séparés à la fois les jeunes et les moins jeunes, les vivants et les trépassés.

Un monde qui marque les stades de la vie à travers des célébrations et des rites de passage. Un monde esthétique qui se questionne sur la beauté et la laideur mais également un monde religieux formé par la différence de ce qui est sacré et de ce qui est profane. [Elle] ne s'est pas aliéné[e] de la vraie réalité mais [elle] s'est placé[e] dans une perspective lui permettant d'accéder à une autre réalité.³⁰

Selon Jager, lors du travail du deuil, lorsque nous sommes en attitude d'obstacle finalement, un « sentiment de la fragilité de l'existence humaine et à la fugacité de tout ce que nous croyons solide, acquis et permanent »³¹ nous accable profondément. Peu importe finalement car que ce soit par le biais de Freud ou d'autres penseurs qui ont traduit leur expérience du deuil ainsi que celle des autres, nous retenons qu'un des mots importants ici est « celui de travail – ou plutôt de « travailler » (entre guillemets dans le texte) ».³²

Freud finalement nous a invité à revoir la notion de travail. Il nous a légué une théorie qui nous aide à réfléchir à la notion qui nous intéresse et à nous questionner. Il a ouvert les portes à bon nombre de penseurs qui ont exploré la notion de travail. Le travail pourrait-il aussi être une forme de facilitateur dans la rencontre, de médiation ? Permettrait-il un contact privilégié ? « Lorsqu'un contact se réalise, lorsque les choses acquièrent un sens indépendamment de leur signification inscrite dans les mots, de leur

²⁸ Jager, B. (1996) L'obstacle et le seuil (p. 9), version traduite de l'article The obstacle and the threshold : two fundamental metaphors governing the natural sciences and human sciences, dans *Journal of Phenomenological Psychology*, 27(1).

²⁹ Id, p. 9.

³⁰ Id, p.10.

³¹ Ibid, 26-48.

³² Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil. p. 85.

essence matérielle, de leur fonctionnalité, c'est par la médiation : ce sont nos relations avec les autres qui nous font sentir la proximité des choses. »³³ Ce sont nos relations à autrui qui nous permettent d'exister. C'est peut-être dans cette médiation, dans la formation de son identité, toujours en cours, toujours en narration, que Julie a la possibilité de se maintenir dans la fidélité à elle-même, d'être au cœur d'elle-même ?

Julie, qui se laisse porter malgré ses résistances, refuse et accepte le quotidien qu'elle retrouve peu à peu. Elle crée sa vie en quelque sorte à chaque souffle qu'elle prend, à chaque souffle qu'elle rend. « Créer, [...] c'est se laisser travailler dans sa pensée consciente, préconsciente et inconsciente et aussi dans son corps ou du moins dans son Moi corporel, ainsi qu'à leur jonction, à leur dissociation, à leur réunification toujours problématique. Le corps de l'artiste [nous ajoutons de l'humain], son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantasmatique sont présents tout au long du travail, il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de son œuvre. »³⁴. Autrement dit, Julie, artiste (elle est musicienne, et compose), s'inscrit dans son récit, y est inscrite et articule le présent au passé et à l'avenir, en s'oeuvrant elle-même, en apparaissant elle-même, mais toujours en compagnie d'autrui.

C'est peut-être à cause de la grandeur de l'événement, du vécu expérientiel de Julie, qu'elle se trouve ainsi soulevée, tirée par le bas, puis par le haut, précédée et emportée par une puissance, une force du travail de l'existence, qui dépasse l'application technique d'une théorie quelconque du travail de deuil.

³³ Ponzio, A. (1996). *Sujet et altérité sur Emmanuel Lévinas*. Paris : L'Harmattan, 39

³⁴ Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, p. 44.

CHAPITRE III

MÉTHODE : EXISTENCE ET DASEIN

Notre thème du travail ne peut devenir existentiel que s'il est dépsychologisé, sorti de sa définition habituelle, que l'on reconnaît dans les sciences humaines et particulièrement en psychologie. Le travail n'est pas le travail (du deuil) auquel nous pouvons penser de prime à bord, nous l'avons vu en questionnant notre héritage qui nous a laissé entrevoir que le travail n'est peut-être pas seulement une lutte constante. C'est aussi un partage, un sens dans la communauté, une filiation. C'est dans ce travail effectivement que nous entrons dans la rencontre avec autrui, qui nous permet de nous sentir lié, de sentir que nous sommes en quelque sorte le même pathos, la même finitude humaine.

Nous opterons donc pour une pensée qui nous rappelle que s'il n'y a pas l'être-au-monde, il n'y a pas l'existence. « Être-au-monde signifie être *auprès* de plutôt qu'être *dans* le monde, c'est-à-dire être une partie du monde. [...] L'être-homme est auprès des choses et du monde, non pas à côté des choses et dans un monde. »³⁵ La psychologie actuelle traite l'humain comme « étant à côté », clivante, mais elle oublie que l'humain est « auprès » des choses. Nous traiterons donc ici du tout que nous sommes. Du tout qu'est le travail que vit, qu'est Julie dans *Bleu*.

³⁵ Descheneaux, H. (2008). *Réflexion sur l'être-avec-l'autre comme possibilité phénoménologique*. Collection du Cirp, 3, p. 19.

3.1 Être-au-monde

Nous sommes dans l'essence même de toute phénoménologie qui consiste à découvrir et faire sembler nouveau ce qui était déjà toujours là. C'est dans le cadre de cette thèse que nous tenterons en quelque sorte de l'existentialiser, de le mondanéiser. La mondanéité consiste à habiter un monde familier. Les choses ne sont pas rencontrées d'abord comme des étants subsistants, mais comme des choses qui servent à quelque chose (ou non). Les choses font partie intégrante d'un réseau de renvois entre elles, et ces liens tissent l'étoffe de la mondanéité. Dans le monde ambiant, toute chose renvoie à une autre. Et lorsqu'un drame arrive, lorsque la trame du quotidien est fragmentée, lorsque le souffle est retenu, à quoi se référer? Comment l'existence continue-t-elle d'exister en Julie? Comment le lien peut-il se tisser à nouveau à autrui, à elle-même? Comment monde le monde, selon Jager³⁶ ?

Mais avant de poursuivre dans la suspension du quotidien, demandons-nous comment mondanéiser le travail. Comment s'exprime l'expérience de l'« être-au-monde-endeuillé-et-au-travail » dans sa quotidienneté ? En commençant par reconnaître que nous sommes des humains, des étants, mais que notre condition humaine, c'est d'être avant tout un Dasein. Heidegger nous apprend que le Dasein, c'est l'existence. Le Dasein, c'est aussi « être-là » ou « être-le-là ». Le Dasein, ce n'est pas l'individu, mais plutôt l'humain en tant qu'être-au-monde. Dasein veut dire que c'est là qu'apparaît, que se manifeste l'« être », mon être (et pas seulement l'étant). Le Dasein demeure donc historique et son deuil aussi (par le souvenir, la mémoire, le rappel, qui le fixe en quelque sorte dans une temporalité bien terrestre, bien humaine). Nous notons aussi que le Dasein n'est pas une unité subjective, indépendante, donc il n'est pas in-dividu, divisé et séparable de tout. Au contraire, il est « collectif ». Nous sommes là pour autrui. Le Dasein est dans un rapport d'ouverture à l'être, donc au monde. Heidegger affirme que l'erreur de la pensée occidentale a été de comprendre l'être comme un objet ou encore de réduire l'être au statut d'objet. Dire que l'être humain est un être pensant,

³⁶ Jager, B. (2010). Notes de la présentation sur le texte *De l'origine de l'œuvre d'art* de Heidegger. Département de psychologie. UQÀM.

c'est le réduire à la pensée qu'il est. Mais le Dasein est plus que le simple exercice de la pensée. L'être que nous sommes appartient au monde de la présence. Les roches, les arbres, les chats ont un terrain, un territoire; l'humain a aussi un lieu, mais surtout un monde.

Ce que nous savons du monde, même ce qui a trait à nos connaissances scientifiques, nous le savons parce que nous l'avons senti, expérimenté, vécu.

Je suis non pas un « être vivant » ou même un « homme » ou même « une conscience », avec tous les caractères que la zoologie, l'anatomie sociale ou la psychologie inductive reconnaissent à ces produits de la nature ou de l'histoire, – je suis la source absolue, mon existence ne vient pas de mes antécédents, de mon entourage physique et social, elle va vers eux et les soutient, car c'est moi qui fais être pour moi (et donc être au seul sens que le mot puisse avoir pour moi) cette tradition que je choisis de reprendre ou cet horizon dont la distance à moi s'effondrerait, puisqu'elle ne lui appartient pas comme une propriété, si je n'étais là pour la parcourir du regard. [...] Revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance *parle* toujours.³⁷

3.2 À la rencontre de l'art

Dans *Bleu*, les notions de coupures, de brèches, puis de continuité sont aussi exprimées par la musique. Une musique en particulier qui se fait entendre (malgré ses arrêts subits) du début à la fin de film. Nous voyons au début du film des pages, dispersées ça et là, du Concerto de Patrice (le compositeur et mari de Julie décédé dans l'accident). Ce Concerto, nous le verrons plus loin, en est un pour l'unification de l'Europe. Nous anticiperons un peu ici en mentionnant que le travail de deuil (de l'existence finalement) « sera précisément traité à la manière d'une tâche d'unification, c'est-à-

³⁷ Merleau-Ponty, M. (1945/2003). *Phénoménologie de la perception* (Avant-propos), Paris : Gallimard.
Extrait de Denis Huisman et André Vergez, *Histoire des Philosophes illustrée par les textes*. Paris : Nathan, p. 304.

dire d'intégration et d'ouverture, que Julie ne pourra assumer ailleurs ou autrement que dans l'horizon d'un monde commun et partagé ».³⁸

Cette musique, incomplète lors du décès de son créateur, devient une « tâche à compléter » qui se manifeste comme un symbole appelant une femme à se retrouver, à se relier de nouveau. *Bleu* nous dépeint et nous fait entendre l'histoire de Julie, suspendue dans sa propre histoire. La mort d'autrui réintroduit l'inquiétude et la solitude chez le Dasein quotidien, le laisse en « suspension », dans le vide. Le Dasein, du coup, redevient étranger à lui-même, aux autres. Mais comment s'exprime Julie laissée dans le vide ? Quelle est l'expérience du travail de l'être-au-monde endeuillé dans sa quotidienneté ? Comment faire parler le vide imposé par cette brèche subite, par cette marge qui s'ouvre dans l'existence ? « L'existence n'est pas une donnée absolue, thématizable et objectivable. L'existence est dépassement, ouverture sur « l'impensé » et dès lors entrelacé au Vide. »³⁹ Le vide pourrait-il être l'espace où se ressource l'œuvre, où travaille l'œuvre ?

3.3 Un effet suspensif

Nous suggérons d'aller à la rencontre de l'œuvre d'art pour mieux ouvrir notre chemin. Règle générale, devant l'œuvre, nous sommes face à la création d'un monde. L'art ouvre sur un monde : l'œuvre sert à introduire l'existence. Elle a un effet suspensif (époqual) qui nous libère de nos préjugés, de nos connaissances. Ce que nous retenons dans le fait d'impliquer l'art dans notre travail, dans ce nouvel axe de compréhension de l'existence est un chemin qui nous permet de voir ce qui se montre et se recouvre, d'entrer en relation avec soi-même, dans un approfondissement de la réalité, de mettre momentanément à l'écart la fixité de l'identité que nous portons, à partir de laquelle nous nous définissons par les gestes que l'on fait, par nos préoccupations communes.

³⁸ Thiboutot, C. (2010). Quelques notes sur l'empreinte phénoménologique de l'art, suivies d'une introduction à l'analyse existentielle du film *Bleu* (de Krzysztof Kieslowski), p. 11.

³⁹ Huygens, A. (2008). *Penser l'existence. Exister la pensée*. Paris : Encre marine, p.38.

Il est donc question pour nous de dégager l'expérience familière et naturelle que nous avons de nous-mêmes et du monde des pseudo-évidences qui, plutôt que d'autoriser une compréhension proprement existentielle de notre vie quotidienne, risquent de limiter notre approche de celle-ci à la conscience immédiate que nous en avons. Il appartient en effet à cet écart ou à cette marge, ainsi que je l'ai laissé entendre plus tôt, de faire toute la différence entre la révélation concrète et compréhensive de notre être-au-monde, d'une part, et l'habitude que nous avons de nous connaître en nous identifiant plus ou moins fixement à ce que l'on fait, à ce qui nous absorbe et nous préoccupe couramment, d'autre part. Je pense par exemple à nos rôles, nos intérêts personnels, etc.⁴⁰

Ce chemin exige donc une mise entre parenthèses de toutes les perspectives théoriques pour retourner aux choses elles-mêmes, c'est-à-dire à l'être de l'homme, à son existence. L'objet de notre étude, nous le suspendrons pour un temps. Cette suspension donne à l'œuvre, celle du Dasein comme celle de l'art, son « empreinte phénoménologique distinctive »⁴¹. C'est cette trace, cette marque, qu'a le talent, l'habileté des artistes, de faire parler ce qui ne parle pas de soi. C'est ce qui a fait constater à van den Berg que « les poètes et les peintres [comme tous les artistes] sont des phénoménologues-nés »⁴².

Cette suspension intellectuelle nous aide à dégager les phénomènes de la vie quotidienne de ses effets de surface. Ces effets de surface sont nuisibles car ils troublent la compréhension existentielle que nous avons de nous-mêmes, enracinés dans notre environnement. Je suis convaincu que l'évocation littéraire [ou tout autre forme d'art] est susceptible de jouer un rôle pondérateur dans ce dégagement fructueux. Bien lire est un acte d'intelligence qui nourrit notre regard époqual sur le monde. Laisser la sagesse littéraire [artistique] nous enseigner nous permet de nous reconstituer, de nous reconnaître et de reconnaître les autres dans le drame mouvementé de notre existence.⁴³

⁴⁰ Thiboutot, C. (2010) Quelques notes sur l'empreinte phénoménologique de l'art, suivies d'une introduction à l'analyse existentielle du film « Bleu » (de Krzysztof Kieslowski). p.4.

⁴¹ *ibid.*

⁴² Van den Berg, J.H. (1957) Cité dans Bachelard, G. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF. p. 7.

⁴³ De Visscher, J. (2006). En attendant Albertine : une petite phénoménologie de l'attente à propos de Proust. *Cahiers du Cirp*, 1(1), p. 8.

Il est important ici de tenir compte de l'effet suspensif de l'art. L'art, son œuvre, ouvre un monde, un lieu et permet à la psychologie, à sa recherche d'être phénoménologique.

[U]ne psychologie phénoménologique pourrait participer d'une compréhension existentielle véritable de la condition humaine. Et ce, dans la mesure où sa tâche de connaissance, aussi concrète qu'une autre, a toutes les possibilités de pouvoir prétendre à un surcroît d'être et de sens, ainsi qu'à une expérience de reconnaissance fidèle de nous-mêmes et des autres, toujours dans l'horizon ouvert du monde –de notre monde– dont les liens unissent et contiennent encore et encore le drame de notre existence.⁴⁴

Aussi phénoménologique soit-elle, notre méthode tente de découvrir l'humain dans sa quotidienneté. Si nous regardions le Dasein, que verrions-nous ? Heidegger aurait peut-être dit : un être qui vaque à ses occupations, à ses tâches, à ses attentes qui le poussent vers l'avant, et le voient si soucieux. Une réalité en projet vers un monde. Nous oeuvrons, en cheminant.

Chemin faisant

Marcheur, ce sont tes traces ce chemin, et rien de plus ;
 Marcheur, il n'y a pas de chemin,
 Le chemin se construit en marchant.
 En marchant se construit le chemin,
 Et en regardant en arrière
 On voit la sente que jamais
 On ne foulera à nouveau.
 Marcheur, il n'y a pas de chemin
 Seulement des sillages sur la mer.⁴⁵

3.4 Allégorie et symbole

⁴⁴ Thiboutot, C. (2010). *Quelques notes sur l'empreinte phénoménologique de l'art, suivies d'une introduction à l'analyse existentielle du film « Bleu » (de Krzysztof Kieslowski)*.p.6.

⁴⁵ Machado, A. (1973) *Chant XXIX des Proverbes et chants, Champs de Castille, 1912-1917*. Paris : Gallimard. p. 205.

L'art, ou mieux encore le « questionnement » de l'art, devient dans le contexte actuel, une tâche phénoménologique. Une tâche qui consiste à comprendre que comprendre, comme le dit Gadamer, est ce qui fait apparaître l'ouvert, un terrain d'« entente ». Là où nous entendons, et là où nous nous entendons aussi. L'art implique donc un dialogue avec un « autre ».

L'œuvre, en plus d'être chose, est *αλλος* : *allos*, autre / *αγορευειν* : *agoreuein*, parler. Elle est allégorie, ou elle est parler autrement. C'est cet autre (le fait que l'œuvre est aussi allégorie) qui en fait une œuvre d'art. Lire une œuvre, c'est la « laisser parler ». Certes, lorsque nous percevons une œuvre d'art, nous voyons une toile, de la couleur, des matériaux, un support matériel. L'artiste façonne la matière et crée (l'œuvre) une « chose ». Oui, une chose que l'on expose, que l'on regarde, que l'on vend. Mais aussi, une « chose » œuvrée, par le travail, par l'ouvrage qu'elle a demandé et qu'elle demande toujours. Et puisqu'elle a la capacité de demander (« un peu plus de bleu ici, un peu plus de jaune là. Accrochez-moi ici. »), l'œuvre a aussi la possibilité de dévoiler, de révéler. Nous l'entendons. Il s'établit un jeu, un échange, entre elle et nous. Nous sommes en dialogue avec elle. Et c'est peut-être dans cet échange dialogique justement que l'œuvre devient œuvre, plus que dans le labeur, l'ouvrage qu'elle demande.

L'œuvre permet de dire, de se dire. Elle assemble le tout : elle est donc aussi symbole - en grec, *sum-ballein*, « mettre ensemble, harmoniser ». Une œuvre se présente : sa « « présentation » qui évoque l'idée d'une procession ou d'une émanation du sens de l'œuvre. »⁴⁶ L'expérience d'une œuvre d'art est toujours une expérience de présentation (*Darstellung*) d'où sort, comme pour la première fois, l'être même des choses. Il va sans dire que notre rencontre avec *Bleu* ne sera pas interprétée comme allant à la découverte d'un produit cinématographique. Nous n'étudierons pas le monde de ses matériaux ou la dimension de chose produite que peut être un film, mais le monde qui se révèle à nous à travers ses personnages, ses couleurs et sa musique.

⁴⁶ Grondin, J. (1999). *Introduction à Hans-Georg Gadamer*. Paris : du Cerf, pp.68-69.

3.5 Les chaussures de van Gogh

Ainsi l'œuvre d'art tient de l'allégorie et du symbole. Son art réside dans le fait qu'elle nous fait signe et nous interpelle. C'est l'être même de la chose figurée. Voilà ce que nous suggère Heidegger, dans *De l'origine de l'œuvre d'art* (1936), lorsqu'il observe l'une des toiles de van Gogh représentant une paire de chaussures (voir annexe B)⁴⁷. Le philosophe, en présence de la toile, voit des chaussures de paysanne (son être-chose), mais il y a plus : selon lui, l'œuvre parle, raconte un monde, celui de la paysanne (son être-œuvre).

Dans l'obscur intimité du creux de la chaussure est inscrite la fatigue des pas du labeur. Dans la rude et solide pesanteur du soulier est affermie la lente et opiniâtre foulée à travers champs, le long des sillons toujours semblables, s'étendant au loin sous la bise. Le cuir est marqué par la terre grasse et humide. Par-dessous les semelles s'étend la solitude du chemin de campagne qui se perd dans le soir. A travers ces chaussures passe l'appel silencieux de la terre, son don tacite du grain mûrissant, son secret refus d'elle-même dans l'aride jachère du champ hivernal. A travers ce produit repasse la muette inquiétude pour la sûreté du pain, la joie silencieuse de survivre à nouveau au besoin, l'angoisse de la naissance imminente, le frémissement sous la mort qui menace.⁴⁸

Les souliers de van Gogh nous révèlent non seulement que ce sont des souliers en tant que tels, mais qu'ils sont capables de dévoiler le monde de la paysanne. En effet, de ces chaussures, on voit surgir l'éclairement, la lumière, d'une réalité. Nous l'écoutons, cette toile. Elle nous parle. Nous sommes en relation intime avec elle. Il « monde »⁴⁹ dans la toile. Il se passe quelque chose. Nous voyons la vie de la paysanne, la nature elle-même, ses champs, la terre, le vent. L'œuvre nous fait signe, et nous la reconnaissons. Nous sentons que « c'est cela », que nous y sommes.

⁴⁷ Vincent Van Gogh était un grand marcheur, et il a peint une dizaine de toile représentant des souliers : Nature morte avec chou, sabots et pomme de terre (1881), Nature morte : bouteilles, pots, sabots (nov-déc 1884), Nature morte avec casserole en terre, bouteille et sabots (1885), Trois paires de souliers (1886), Vieux souliers aux lacets (1886), Paire de souliers noirs (1887), Paire de souliers sur fond bleu (1887), Les Souliers (1887), Nature morte : Souliers (1888), Paire de sabots en cuir (début mars 1888), La Sieste (1890).

⁴⁸ Heidegger, M. (1949/2009). *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard, p. 34.

⁴⁹ Néologisme : verbe d'action « monder », dans le sens de « il se crée présentement, sous nos yeux, un monde, auquel nous participons. ».

De prime abord, la peinture n'a pas servi à illustrer ce qu'est un produit (chaussures). C'est l'être produit du produit qui nous surprend, qui se manifeste, seulement par l'œuvre et seulement dans l'œuvre. Dans cette rencontre entre l'humain et l'œuvre d'art, ici, la toile, ou encore *Bleu*, « something is born »⁵⁰. Au rythme des rencontres avec l'art, quelque chose advient, est révélé. Quelque chose se crée dans le monde, alors qu'il n'y était pas. L'art est un acte phénoménologique qui permet la révélation du monde historique que nous sommes.

3.6 Quelque chose « monde »

Il existe une différence et un lien entre le monde et la terre. Pour se situer, prenons l'exemple du temple dans le texte *De l'origine de l'œuvre d'art* de Heidegger. En soi, le temple grec auquel le philosophe fait référence ne représente rien, sauf lui-même. « Un bâtiment, un temple grec n'est à l'image de rien, il est là, simplement, debout dans l'entaille de la vallée. Il referme en l'entourant la statue du dieu et c'est dans cette retraire qu'à travers le péristyle il laisse sa présence s'étendre à tout l'enclos sacré. »⁵¹ Nous ne connaissons pas beaucoup de choses au sujet de cet édifice, sinon qu'il abrite la statue d'un dieu.

Heidegger n'explique pas la conception grecque de la vie qui devrait se traduire dans l'architecture du temple. Heidegger nous enseigne cependant que « [s]ur le roc, le temple repose sa constance... Sa sûre émergence rend ainsi visible l'espace invisible de l'air. »⁵². Un élément concret, dans ce cas-ci la terre, est mis en lumière par le monde qui vient à l'être grâce au temple. Le temple installe un monde, l'œuvre « fait venir la terre ». « Un monde, ce n'est pas le simple assemblage des choses données, dénombrables et non dénombrables, connues ou inconnues. [...] Un monde n'est jamais un objet consistant placé devant nous pour être pris en considération. »⁵³

⁵⁰ May, R. (1975). *The courage to create*. New York : Bantam, p.88.

⁵¹ Heidegger, M. (1949/2009). *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard. p.44.

⁵² *ibid.*

⁵³ *id.*, p.47.

La terre brute, c'est le matériau brut de l'œuvre. Cependant, dans l'œuvre, le matériau ne disparaît pas derrière la fonction du temple, comme dans un objet architectural, technique, destiné à accueillir les fidèles. Dans l'œuvre d'art qu'est le temple, la pierre, le matériau surgit, apparaît. Le temple fait voir, ressentir la lourdeur de la pierre, comme la peinture fait ressortir la lumière des couleurs. L'œuvre révèle le matériau, porté par la terre, au sens de la *physis* grecque, qui se comprend mieux à partir de l'étymologie du mot : *φύσις* vient de *φύεσθαι*, naître, croître (de même que *natura* vient de *nasci*, naître⁵⁴).

L'art donc fait naître. Les deux éléments, la terre et le monde, se complètent et font advenir l'être à l'apparaître, font advenir la vérité. C'est le cas du film que nous étudions, comme dans le tableau de van Gogh. La relation des spectateurs avec l'œuvre (qu'elle soit toile ou film, peu importe) fait en sorte qu'il y a un échange, un jeu réciproque entre les éléments, un voilement, un dévoilement, dans cette « co-appartenance de l'œuvre d'art et de l'expérience de l'art »⁵⁵.

Nous constatons donc que c'est aux spectateurs, à nous finalement, que la toile et le film font apparaître quelque chose - pas seulement en eux-mêmes, en tant que « choses ». En ce sens, ils font en sorte que s'accomplisse ce que nous pourrions nommer le destin phénoménologique de l'Art : ils nous permettent de voir différemment. Ils nous placent en marge de la quotidienneté enchaînée où l'on « se sert » de chaussures machinalement pour marcher, sans vraiment les voir, c'est-à-dire être sensibles à l'être auquel elles participent (où l'on voit des gens en deuil, aussi, mais sans jamais vraiment « voir le deuil »). La toile et le film font ressurgir la mouvance et l'émanation d'un monde dans une expérience de vérité (*a-létheia*) élevante que ces œuvres rendent possible, d'où leur vocation phénoménologique. Ce « voir » qui touche, qui bouleverse, nous inclut à titre de spectateur. « L'élévation et le bouleversement qui saisissent le spectateur approfondissent en réalité sa continuité

⁵⁴ Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris : Klincksieck.

⁵⁵ Grondin, J. (2004). L'herméneutique, de Heidegger à Gadamer, dans P. Capelle et al. (dir.), *Le Souci du passage*. Paris : Cerf, p 58.

avec lui-même »⁵⁶, nous dit Gadamer. Et Heidegger, comme Gadamer, nous montre qu'entre la phénoménologie et l'art existe le lien qui favorise l'apparition d'un monde, d'un monde suspendu.

[Un monde] retenu par l'intime relation d'échange que l'homme tisse chaque jour avec la terre. [...] Elle [l'oeuvre] ouvre un monde en offrant une totalité compréhensible sur la totalité de l'étant; mais parallèlement à cet aspect explicite et clair, elle se présente toujours également comme une réserve supplémentaire de significations à découvrir.⁵⁷

Un monde émane de *Bleu*. « C'est que l'art nous permet de retrouver le monde que l'on habite toujours déjà, mais comme si c'était pour la première fois. »⁵⁸

3.7 Œuvre au travail

Nous interagissons donc avec une œuvre d'art pour explorer la question du travail de l'existence intimement lié à l'expérience de l'être-au-monde endeuillé. *Bleu*, aussi phénoménologique soit-il, libérerait-il par le biais du travail, le deuil pour qu'il puisse enfin devenir deuil ? Il n'est jamais dit quoi que ce soit au sujet du deuil dans le film, mais il se trame quelque chose (dans le monde) et Julie y voit, en fournissant des efforts, en étant toujours vivante, les deux pieds sur la terre. Nous suivrons cette femme dans ce passage, dans ce travail de l'existence, dans les dimensions du pardon, de la mémoire, du souvenir, et aussi dans un travail concret, de création : celui de la partition pour le Concerto de l'unification de l'Europe (que l'époux de Julie avait commencé à créer avec elle).

Nous montrerons que *Bleu* nous permet de sentir, de vivre ce que nous sentons, ce que nous éprouvons dans notre existence, dans l'œuvre de notre existence. « Et ce, précisément parce qu'il met en scène notre quotidienneté, parce qu'il s'applique à la rendre visible en jouant de son caractère suspensif dans une trame narrative et, si l'on

⁵⁶ Gadamer, H. G. (1996). *Vérité et méthode*. Paris : Seuil, p. 150.

⁵⁷ Vuillot, A. (2001). *Heidegger et la terre: l'assise et le séjour*. Paris : L'Harmattan, p. 94.

⁵⁸ Grondin, J. (1999). *Introduction à Hans-Georg Gadamer*. Paris : du Cerf, p. 71.

me prête l'expression, une « mise en chair » qui a valeur de description phénoménologique véritable. »⁵⁹ Sur un mode de dévoilement phénoménologique, nous traiterons du travail existentiel à travers les thèmes du pardon, du souvenir, de la mémoire, et du travail du deuil. Il nous semble qu'en tant que psychologues, la psychologie existentielle est en mesure de puiser à ce type de contribution.

⁵⁹ Thiboutot, C. (2010). *Quelques notes sur l'empreinte phénoménologique de l'art, suivies d'une introduction à l'analyse existentielle du film « Bleu »* (de Krzysztof Kieslowski), p.7.

CHAPITRE IV

PARDON

Dans *Bleu*, l'exploration de l'existence se trouve directement confrontée « à la fragilité des affaires humaines »⁶⁰. Nous toucherons donc inévitablement à certaines des questions intimes et insolubles qui émanent d'elles. Par exemple, comment une mère peut-elle arriver à accepter l'irréversible fait du décès de son enfant ? Quel chemin doit-elle prendre pour arriver à recevoir, à donner, à contribuer de nouveau à la vie ? En visionnant *Bleu*, nous avons remarqué que les scènes où le pardon se présente ne sont pas « innocentes » et passages frivoles. Au contraire, il nous semble que le pardon contribue effectivement à faire en sorte que Julie se (re)lie à autrui et s'ouvre au monde. Il est avant tout action, geste, donc vie allant de l'avant, tout en étant reconnaissance du passé, de son irréversibilité.

4.1 Le pardon

Le pardon est souvent associé à l'idée de péché, le sens donné au pardon peut apparaître restreint ou mal compris. Alors, dans le contexte actuel, que signifie le travail du pardon (son appel et sa demande) et quel lien a-t-il avec le Dasein endeuillé ? Dans l'optique phénoménologique du regard que nous portons sur *Bleu*, nous avons choisi de nous pencher, pour commencer, sur le pardon. En quelque sorte, comme c'est aussi le cas avec les autres concepts traités dans ce travail, le travail du deuil

⁶⁰ Thiboutot, C. (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle, p. 1.

(entre autres tâches) « passe » par le pardon.

Le pardon⁶¹ est à la fois familier, commun et parfois difficile à assumer, à donner. Il nous arrive à tous de dire « pardon », comme toute autre formule de politesse. Nous avons même parfois besoin de le demander, ce pardon, lorsque nous avons commis une faute. Demander, c'est espérer recevoir quelque chose, de quelqu'un. C'est avant tout « espérer ». C'est être en attente que l'on nous donne, que l'on nous offre, sans savoir, cependant, si ce « quelque chose » nous sera octroyé. Notons toutefois que les notions de faute ou de faillibilité font partie intégrante de nos demandes de pardon.

Dans les pages qui suivent, nous traiterons de ce pardon comme il s'est présenté à nous lors du visionnement de *Bleu*. Nous le prenons lors de son arrivée impromptue et dialoguons avec lui. Parfois, il nous arrive de ne pas reconnaître exactement le sens de sa venue, mais finalement, un liant unit toutes les scènes qui le comportent.

Dans *Bleu*, le thème du pardon revient à trois (une quatrième fois, mais elle est moins importante) reprises. Nous pensons que ce n'est pas nécessairement la fréquence du thème qui revient qui est intéressante, mais l'effet produit sur le spectateur, sur la *Stimmung* présente dans ces scènes où le mot « pardon » entendu ou sous-entendu est en jeu.

4.2 Stimmung

On nous propose plusieurs définitions de la Stimmung. On la traduit par « tonalité », par « humeur ». [L]a Stimmung est un moment décisif de toute présence à ... Tout comportement est fondé en présence à ... dans la Stimmung. Elle désigne le moment

⁶¹ Nous notons que les personnages de Kieslowski s'excusent souvent, aussi, dans *Bleu*. 18: 25 L'avocat dit « Veuillez m'excuser », à Julie. À 39:39 Julie dit « Excusez-moi pour le bruit. » C'est la première parole adressée à la première personne qui entre dans son nouvel appartement. À 43:25, Julie dit « Excusez-moi » à Antoine, suite à sa réaction. À 49 : 04 Lucille qui se promène dans l'appartement de Julie, très familière, dit « Excuses-moi. Je parle trop. ». Julie à 01 : 16 :35 demande même ses excuses à l'amante de son mari décédé, en se présentant pour la première fois, à elle : « Excusez-moi... Vous étiez l'amie de mon mari? ». À 1:11:24, Olivier dit « excusez-moi » quand il arrête la voiture, alors que Julie courait après lui, et qu'il ne l'avait pas vue.

pathique (italiques de l'auteur) de toute situation et de la conduite où cette situation s'articule en se dévoilant.⁶²

La Stimmung peut aussi être l'atmosphère, l'affect, l'émotion, la passion – pathos. Pathos, passion que l'on subit, qui nous emporte, qui nous fait voir ce qui est. Terme allemand difficile à traduire (encore une fois !), il évoque ce qui relève des émotions, des sentiments, de l'ambiance dans laquelle nous baignons. Par exemple, dans *Bleu*, film sensible, nous éprouvons, comme Julie ressent.

La Stimmung est une et la même chose au-dedans et au-dehors. Ou plutôt il n'y a en elle ni dedans ni dehors, elle est identiquement tonalité de la sensation transformée en écho universel et climatique du monde. La première n'est pas contenue dans le second, comme elle l'était auparavant dans la vie; elle en est le foyer.⁶³

Oserions-nous ajouter que le propre de l'art n'est-il pas justement de créer une Stimmung? Que la musique, tout au long du film, nous plonge dans la Stimmung, dans cet atmosphère, qui nous tire d'où nous sommes assis pour nous impliquer, nous faire vivre en intimité avec les personnages?

4.3 Du lien avec autrui

L'héroïne du film, Julie, demande pardon et on lui demande aussi pardon. Nous retournerons dans les pages qui suivent à ces moments importants, fondateurs même (dans le sens de transformation, de transcendance même, pour celui qui donne ou reçoit le pardon) où l'expérience du pardon est indissociable des notions de travail : de mémoire, de souvenir et de deuil.

Si nous revenons à *Bleu* : à la suite de l'annonce du décès d'Anna et de Patrice, Julie sous l'impact de la colère, et pour détourner l'attention du personnel soignant, casse une fenêtre du couloir de l'hôpital où elle est en convalescence. À cause du fracas provoqué par cet incident, l'infirmière de garde libère son poste pour aller voir ce qui a

⁶² Maldiney, H. (1973). *Regard, parole, espace*. Lausanne : L'âge d'homme, pp 93-94.

⁶³ Maldiney, H. (1973). *Regard, parole, espace*. Lausanne : L'âge d'homme, p. 310.

provoqué ce vacarme. Julie se cache, puis se faufile dans le local maintenant libre de tout personnel. Elle s'empare rapidement d'un flacon rempli de comprimés rangé dans une armoire vitrée. Julie vide le contenu du flacon dans sa bouche d'un coup sec.

Julie à ce moment tente de s'enlever la vie, solution extrême pour ne plus sentir l'absence de l'autre, pour ne plus porter le souvenir, ne plus porter la relation à autrui, qui vit – et très intensément – toujours en elle, c'est-à-dire dans l'horizon du monde qui continue d'en porter les traces, la présence, la rumeur, etc.

Le deuil est cet entre-temps, cette discontinuité du temps entre l'avant et l'après, cet instant déchiré où la couleur du monde change lorsque autrui disparaît. C'est le refus que la vie continue comme si de rien n'était, comme s'il ne s'était rien passé, la résistance à l'inébranlable train de l'essence.⁶⁴

Le spectateur voit dans cette scène prenante un gros plan sur le visage de Julie qui traduit la puissance de son geste convaincu, puis qui devient immédiatement hésitation. Nous entendons dans l'hésitation la respiration tremblotante de Julie. Puis Julie les recrache dans sa main.

Julie	- Je ne peux pas. Je ne suis pas capable. J'ai cassé la vitre dans le couloir. ⁶⁵
Infirmière	- C'est pas grave.
Julie	- Pardon...
Infirmière	- On en mettra une autre.
Julie	- Pardon.
Infirmière	- C'est pas grave...
Julie	- Pardon...

Elle n'y arrive pas. En effet, Julie est incapable de commettre l'irréparable. « Je ne peux pas », dit-elle. Elle ne peut pas s'enlever la vie. En parallèle, elle est capable de demander pardon. Elle dispose de cette force qui rend capable de demander, de travailler à demander, de donner et de recevoir la parole de pardon qui vient d'elle.

⁶⁴ Ferron, É. (1999). *Phénoménologie de la mort, sur les traces de Lévinas*. Dordrecht (Pays-Bas) : Kluwer, p.119.

⁶⁵ 00 : 06 : 49

Julie pourrait en ce moment se dire : « [L]a vie devenait une tâche à laquelle il m'était impossible de me dérober. »⁶⁶ Nous ne savons pas pourquoi elle hésite, recule, refuse de s'enlever la vie. Nous ne savons pas pourquoi elle travaille à demander pardon. Elle-même semble dans un état où elle n'est pas tout à fait maître de la décision qu'elle vient de prendre : soit celle de refuser de se donner la mort, alors qu'elle souffre à en mourir de douleur et pourtant quelque chose la pousse à continuer, à s'activer dans une direction.

Donc, toujours dans cette scène du premier pardon, nous voyons ensuite Julie qui relève les yeux et regarde quelqu'un (que nous ne voyons pas encore). C'est l'infirmière qui fixe Julie – nous pourrions même dire qu'elle la soutient du regard. Puis elle fait quelques pas pour arriver au seuil de la porte entre le couloir (où la fenêtre a été brisée) et le local (poste des infirmières où se trouve Julie). Julie la suit dans la même direction. Les femmes se retrouvent face à face au seuil de la porte, qui permet une rencontre, et « situe inévitablement deux êtres l'un par rapport à l'autre »⁶⁷. Elles se regardent. Longuement.

Par son regard, l'autre s'adresse en effet aussi à moi, et cela de façon directe. Le visage est ce qui me regarde, ce qui me regarde droit dans les yeux. Lorsque nous nous regardons, nous nous rencontrons directement. Le regard de l'autre est l'autre lui-même, qui me regarde avec une « sincérité » absolue. Aussi, la rencontre avec le visage qui me regarde est-elle la relation directe par excellence. À l'origine, nous ne nous trouvons pas à côté l'un de l'autre, mais « face à face », les yeux dans les yeux.⁶⁸

Le face à face les met en relation, en présence. Dans le contexte, et avec le jeu des actrices, nous osons ici écrire que le face-à-face les met en état de communion. Le face à face permettrait-il un début de reconstruction pour Julie, une « identité dans la relation »⁶⁹ ? Certes, et nous le verrons à quelques reprises dans *Bleu*. Ce face à face est un seuil sur lequel Julie demande pardon, peut-être très momentanément, d'avoir

⁶⁶ Huygens, A. (2008). *Penser l'existence. Exister la pensée*. Paris : Encre marine, p.61.

⁶⁷ Jager, B. (1996) *L'obstacle et le seuil*. Article, Département de psychologie, UQÀM, p. 16.

⁶⁸ Burggraeve, B. (2006) L'idée du Bien en moi Penser-à-Dieu d'après Lévinas, dans F. Coppens (ed). *Variations sur Dieu : langages, silences, pratiques*. Bruxelles : Publications des facultés universitaires Saint-Louis, p.202.

⁶⁹ Juranville, A. (2000). *La philosophie comme savoir de l'existence*. L'altérité. Paris: PUF, p. 26.

voulu en finir avec sa vie, et de tourner le dos à Autrui, dont l'infirmière est ici la représentante. Peut-être d'avoir voulu mettre fin à sa responsabilité d'être-pour-autrui, à porter la mémoire de Patrice et d'Anna ?

C'est avec l'infirmière que Julie échangera intimement pour la première fois depuis l'accident de voiture. Comprendra-t-on jamais exactement à qui Julie demande pardon, et pourquoi ? Nous ne le saurons jamais clairement. Ici le travail du deuil et du pardon n'implique pas de dépassement, pas d'assomption. Le désir d'être est parfois bien mystérieux, le travail qui y est lié aussi. Ricoeur nous dirait que « l'effort pour exister »⁷⁰ n'est pas transparent pour lui-même, et que ces idées d'effort et de désir se traduisent dans la capacité que nous avons à nous raconter, à nous dire, à nous souvenir. Ici peut-être que ces idées nous amènent à réfléchir à la notion dont il est question : oui, il est une « volonté » à fournir des efforts, mais sous cette « volonté consciente », une poussée autre et plus profonde anime Julie.

La souffrance n'est ni vaincue ni justifiée mais ouverte. C'est le génie de Kieslowski de ne pas tout dire, et d'arriver à ouvrir ainsi un monde. *Bleu* répond sans répondre; il ne dicte pas; il n'impose pas de chronologie. Il œuvre en chemin. C'est ce que fait Julie qui ne « vit » pas son histoire, mais qui « est » son histoire. Elle l'existe son histoire. « Retenu par le passé mais tiré vers l'avenir, le sujet humain est à concevoir comme un effort d'exister, comme une affirmation de l'être au moment même où il fait l'épreuve du non-être. »⁷¹

Dans cette scène donc, nous pouvons concevoir, de manière peut-être plus concrète, qu'un certain pardon (probablement lié au geste d'avoir brisé une fenêtre) est accordé à Julie. Mais à cause de l'accueil si rassurant, si imprégné de compassion chez l'infirmière, nous sentons qu'il y a, dans ce pardon, plus qu'une seule excuse offerte parce que Julie a cassé une fenêtre. En effet, c'est comme si l'infirmière percevait au-delà du geste commis la souffrance portée par Julie, celle d'avoir survécu à cet accident, celle de ne plus se reconnaître dans la glace, amputée en quelque sorte de ses raisons de vivre qui se nommaient Anna et Patrice. Il y a un

⁷⁰ Ricoeur, P. (1969). *Le conflit des interprétations*. Paris : Seuil, p. 324.

⁷¹ Skúlason, P. (2004). Paul Ricoeur et la question de la volonté, dans M. Goucha (ed.), *Hommage à Paul Ricoeur*. Journée de la philosophie à l'UNESCO, p. 59.

« surcroît d'être », « quelque chose de plus », dans l'échange entre ces deux femmes. En effet, Julie a pleinement accès à l'autre (à la bonté de l'autre), en se tenant face à cette femme, au seuil de la porte. Julie entre alors dans un monde habité par un moi et un toi. Ce « lieu » met fin à une tentative d'isolement, de coupure d'avec le monde, que Julie tente de s'imposer pour moins souffrir. Il a ce pouvoir de renaissance d'un autre « soi », comme nous l'enseigne Ricoeur.

La vie retrouve, nous le reconnaissons dans le cas de Julie, un peu de « bon » dans ce pardon. Dans ce bon pardon nous entendons le vœu de l'infirmière qui permet à Julie de poursuivre son chemin, malgré cette faute. Cette rencontre ouvrant sur un nouveau monde, un monde liant et demandant le pardon, unit autour d'un seuil. En effet, « là où il est question d'un seuil il y est toujours question d'un invité, d'un invité demandant à être admis et d'un hôte répondant à son appel. En fait, nous pourrions dire que tous les espaces réellement habités sont fondés sur ce principe d'hospitalité⁷² », et de regard bienveillant. En effet, Julie pourra dans la bienveillance qui lui est offerte par un seul regard de l'infirmière, par ses paroles, peut-être se retrouver, ou continuer à être « en chemin » avec l'autre dans l'espoir, dans la « foi », dans une nouvelle capacité d'attente. Se pourrait-il que nous soyons animés et orientés dans l'existence, dans le sens du Bien ? « Le pardon fait donc appel aux ressources de régénération du soi et au fond de bonté présent en l'homme. »⁷³

4.4 Retour du souvenir

Julie arrive maintenant à Paris pour entreprendre sa prétendue nouvelle vie, libre de toute attache. Pourtant, dans cette scène, la femme n'a pas les mains libres : elle arrive avec un bagage, une boîte de carton contenant un objet.

⁷² Jager, B. (1996) *L'obstacle et le seuil*. Article, Département de psychologie, UQÀM, p. 14.

⁷³ Fiasse, G. (2007). Paul Ricoeur et le pardon comme au-delà de l'action, dans *Laval théologique et philosophique*, 63 (2), p. 376.

Nous la suivons donc déambulant dans les rues de Paris, avec cette boîte, à la recherche d'un logement. Julie rencontre un agent d'immeubles. Ce dernier lui pose des questions (formalités) pour ouvrir un dossier.

Agent - J vais prendre votre nom.

Julie - Julie de Courcy, avec un « y ». (Elle se ressaisit rapidement.) Pardon ! Julie Vignon. J'ai repris mon nom de jeune fille.

Julie corrige, se corrige. Tenterait-elle de nier, d'oublier son nom de femme mariée ? Tout au long du film, elle a tenté d'effacer sa vie d'avant, celle partagée avec Anna et Patrice. Elle demande pardon ici, de manière quelque peu automatique, sans réfléchir, par habitude, pour tenter de retirer ce qui vient d'être dit; d'effacer l'erreur bien naïve qu'elle vient de commettre. Nous avons choisi d'écrire sur cette rectification qui semble légère et banale parce qu'elle s'inscrit dans le choix de Julie de faire fi du passé, de tenter d'oublier qu'elle portait le nom d'un homme qui maintenant est décédé.

Nous sommes témoins d'une simple demande de pardon qui veut dire bien banalement : « Ce n'est pas ce que j'ai voulu dire. Je me suis trompée. » « Se tromper » peut faire penser que nous avons fait une erreur et que nous voulons la corriger. Mais « se tromper » peut vouloir dire « se tromper soi-même », « se mentir à soi-même »... Julie serait-elle infidèle à elle-même ? Être infidèle à soi-même, c'est ne pas être vrai avec soi. Mais comment être juste envers elle-même, alors qu'elle se demande : « Qui suis-je ? » Julie est ici ambivalente. Elle tente de prendre possession de son nom de jeune fille et de contenir qui elle est maintenant.

Dans ce pardon qui peut ici sembler bien anodin, nous imaginons que c'est un travail qui s'active en Julie. Une poussée inconsciente, qui la fait se corriger ainsi. Pourrions-nous penser que « le pardon produit une altérité de l'identité, comme un travail de deuil qui accepterait tout en désignant l'irréparable, qu'il y ait de la perte »⁷⁴, et ce, même dans les gestes les moins réfléchis, comme ce « pardon » sorti de la bouche de Julie ? La femme agit en fonction de refuser tout souvenir de sa vie passée. Ce refus

⁷⁴ Abel, O. (1993). Ce que le pardon vient faire dans l'histoire, dans *Esprit*, juillet, p. 60.

de porter le nom de son mari serait-il une sorte d'«immémorial inaccessible à l'échange. [...]. Comme si l'identité était précédée par une dette transcendante à tous les échanges qui l'avaient définie, ou par un oubli plus vaste et plus vivant que tous ses souvenirs ?»⁷⁵

Il y a dans ces très courtes paroles émises par Julie un fondement, un récit complet nous racontant où elle se situe. Nous pourrions interpréter ces paroles énoncées par Julie, au sujet de son identité, et écrire de nouveau l'histoire ainsi : « Je m'appelle Julie de Courcy. » Puis, pendant un instant, dans le silence, Julie est saisie. Un souvenir l'envahit-elle ? Nous ne le savons pas. Quelque chose dans ce temps précis, alors qu'elle est assise sur une chaise dans un bureau de location, qui fait que Julie prend un autre chemin, et se nomme autrement. Elle choisit immédiatement de se « dire autre ». Elle continue donc à « se raconter », tout en demandant pardon de n'avoir pas dit la bonne chose, et annonce : « Julie Vignon, c'était mon nom, avant d'avoir un nom de femme mariée. Je ne veux plus ce nom. À partir de maintenant, je veux m'appeler Julie Vignon. C'est mon nom de famille de jeune fille. »

Il y a un avant, un maintenant et un demain dans ces quelques mots. Julie refuserait-elle de se narrer en toute fidélité ? Elle évite de raconter son histoire, mais donne un indice en reprenant son nom. Il y aurait une petite ouverture à commencer à s'inscrire dans cette correction qu'elle s'impose.

Cette réponse corrigée, cette « bonne » réponse, ce nom nouveau supposé lui donner une nouvelle identité effaçant les traces du drame qu'elle vit, c'est le plus ancien, le plus passé du passé de ses noms : celui qui lui a été donné à sa naissance. Notons ici que la naissance est aussi un don et qu'elle nous échappe, et que le nom et le prénom que l'on nous offre à ce moment sont au fondement même de notre identité. Julie, femme en crise qui a perdu la famille qu'elle s'est créée avec Anna et Patrice, retourne à l'origine, à la première famille, à son lien filial le plus archaïque. Celui qui la relie au monde, lorsqu'elle est née, sur lequel elle a bâti son identité de femme-en-ce-monde. Nous pourrions peut-être dire qu'elle se retrouve, malgré son aspect déterminé

⁷⁵ id, p. 62.

à changer de vie et à oublier le passé, dans un passé encore plus antérieur, dans une mémoire qui lui rappellera à tout instant qu'il lui est impossible d'oublier.

4.5 Passer par le par-don de soi

C'est la nuit. Il est 11 h 30 et le téléphone sonne. Julie tout endormie répond et reconnaît la voix de Lucille. Cette dernière l'implore en lui demandant de venir la retrouver à son travail (boîte de nuit-striptease). La première réaction de Julie est de refuser, mais devant l'insistance de Lucille, Julie acquiesce à sa demande et se lève pour aller la rejoindre.

En arrivant près de Lucille, avant de s'asseoir, Julie lui passe une main sur l'épaule en signe d'affection. Elle semble voir que Lucille ne se porte pas bien.

Lucille - T'es venue... ⁷⁶
 Julie - Oui.
 Lucille - J'te d'mande pardon... Pardon.

On ne voit pas le visage de Julie à la caméra lors de la demande de pardon. Lucille est assise devant un miroir (pour se maquiller). Elle regarde Julie dans le miroir. Lorsqu'elle répète le mot « pardon », une deuxième fois, elle semble alors envahie par une émotion qui la gêne... Une honte ? Elle détourne la tête (après avoir demandé pardon deux fois) de son reflet dans le miroir et de celui de Julie, et se retourne pour regarder Julie, assise.

Lucille - T'es pas fâchée ?
 Julie - Non... (Julie a une voix calme).

Julie reçoit alors la confidence de Lucille qui lui raconte qu'elle a vu son père assister au spectacle (danseuses nues). Julie l'écoute, avec un intérêt réel, empathique. « [L]a rencontre relève de l'écoute qui seule peut entendre dans les mots l'émergence d'un

⁷⁶ 1:05:10

existant. »⁷⁷ Une amitié semble naître entre les deux femmes : de nouveaux liens se tissent entre elles. La rencontre de ces deux femmes, de ces deux visages est éminemment éthique. Dans ce sens, le visage défait les formes plastiques du visage comme forme qui s'offre à notre vision. Le visage devient alors appel, et, à ce moment, seule la rencontre avec l'autre peut porter le nom de visage. « Or, cette rencontre n'a pas pour mode privilégié la vision [donc la perception et l'empirie], mais l'écoute de la parole de l'autre. »⁷⁸

Malgré l'effraction de la mort, du deuil, dans le quotidien de l'être-au-monde qu'elle est, Julie a la capacité de renouer, de donner d'elle. Julie a répondu à un appel et à une demande. Encore une fois, ces actes peuvent sembler bien ordinaires mais ils sont essentiels : ils font en sorte que la mémoire puisse trouver sa place en Julie et qu'elle puisse s'ouvrir à demain aussi.

Effectivement, dans la même scène, alors que nous avons été témoin d'un échange chaleureux entre Lucille et Julie, une demande de pardon et du don que lui a accordé Julie, voilà que Julie refuse le don de Lucille. C'est-à-dire que Julie refuse la gratitude de Lucille, qui la remercie de lui avoir (symboliquement) sauvé la vie en lui offrant sa présence. Julie se referme à ce « merci », ce don du « merci » de Lucille. La femme blessée n'arrive pas à recevoir (mais malgré tout, elle est allée vers Lucille). Julie en étant si présente pour Lucille, en l'acceptant pleinement telle qu'elle est, se lie à Lucille. Elle est en échange avec Lucille, à l'écoute de l'appel, en disponibilité pour autrui. Et lorsque le pendule lui revient, lorsque Lucille lui fait miroiter sa gentillesse, sa générosité, Julie referme la porte. Elle refuse ce « compliment », cette constatation de sa bonté. Julie aurait-elle peur de perdre quelqu'un à qui elle s'attache, de nouveau ? Julie aurait-elle de la difficulté à être fidèle à elle-même ?

Le rôle de Lucille est ici fondamental dans la notion du travail du pardon et de ce qu'il représente dans *Bleu*. Lucille est l'autre, exemplaire, et joue le rôle de catalyseur qui

⁷⁷ Chripaz, F. (1989). *Parole risquée*. Paris : Klincksieck, p. 38.

⁷⁸ Courtyne-Denamy, S. (2004). *Le Visage en question. De l'image à l'éthique*. Paris: Éd. de la Différence, p.16.

peu à peu sort Julie de son non-vouloir-être-avec-l'autre. « The Other in this case appears to be invested with an almost divine power to redeem the ego. »⁷⁹ Lucille, dès son arrivée dans la vie de Julie, la trouble profondément, l'interpelle au plus profond d'elle-même. Comment oublier la scène où Julie rencontre Lucille pour la première fois ? Cette scène où Lucille reconnaît le mobile bleu qu'elle aussi avait dans sa chambre d'enfant ? Comment ne pas oublier la finesse d'observation de Lucille qui fait remarquer à Julie qu'il a dû lui arriver quelque chose de grave ? Le regard de Lucille pénètre l'âme de Julie, et met à jour son passé.

4.6 De l'importance du silence

Dans *Bleu*, Julie aura deux contacts avec une archiviste. Le premier contact a lieu presque immédiatement après la mort de Patrice et d'Anna. Julie veut détruire tout ce qui lui rappelle sa vie avec ces deux personnes décédées. Elle s'empare donc, lors d'une visite chez l'archiviste, de la partition du Concerto, et la jette dans une benne à ordures. Mais l'archiviste avait probablement prévu la réaction de colère de Julie face à l'œuvre de son mari décédé, et avait pris le temps de faire des copies de la partition du Concerto. Ces copies qu'elle a envoyées à Olivier, l'assistant de Patrice.

Après avoir vu Olivier à la télévision, qui montre la partition du Concerto lors d'une entrevue, Julie se rend directement au domicile de l'archiviste pour que cette dernière lui rende des comptes. L'archiviste lui dit alors :

Archiviste -Après l'accident, quand rien n'était encore sûr, j'en ai fait une copie. Quand vous êtes venue chercher la partition, j'ai compris que vous alliez la détruire. J'ai gardé la copie. Je l'ai envoyée à Strasbourg.

Julie -Pourquoi vous avez fait ça ?

Julie ne semble pas contente du tout, et hoche la tête en voulant dire « non, vous n'aviez pas le droit de faire ça. Ce n'est pas ce que je voulais. Je voulais tout détruire et

⁷⁹ Woodward, S. (2009). *After Kieslowski : the legacy of Krzysztof Kieslowski*. Detroit : Wayne State University Press, p.199.

effacer ! » L'archiviste justifie son geste : « Cette musique est si belle. On ne peut pas détruire des choses comme ça. »

En même temps que l'archiviste prononce ces paroles, Julie lui prend la main en silence, doucement en signe de reconnaissance et de sollicitude. Le vent tourne : la colère s'en est allée. Le geste de Julie semble dire : « Je vous pardonne d'avoir agi ainsi... Ce que vous avez fait est bon. » Julie accepte le geste de l'archiviste (d'avoir conservé une copie de la partition)⁸⁰ même si de prime abord Julie ne l'avait pas perçu comme étant « bon ». Nous pouvons nous demander qui finalement est coupable de quoi ? Est-ce que l'archiviste en pardonnant le geste de Julie, en n'étant pas fâchée de sa réaction de destruction de la partition, et en réparant cet acte de destruction de l'oeuvre, est coupable ? Est-ce que l'archiviste doit être pardonnée de ne pas avoir respecté le choix de Julie ? La personne coupable, nous dit Ricoeur, est tenue pour capable d'autre chose que de ses délits et de ses fautes. « Elle serait rendue à sa capacité d'agir et l'action rendue à celle de continuer. »⁸¹ Et cela fait partie de l'existence humaine. À son tour, Julie offre un regard bienveillant, quasi reconnaissant à l'archiviste. Elle suit le cours, elle change d'émotion, de comportement. Elle peut agir. « Par «pouvoir agir», j'entends la capacité de produire des événements dans la société et la nature. Cette intervention transforme la notion d'événements, qui n'est pas seulement ce qui arrive. Elle introduit la contingence humaine, l'incertitude et l'imprévisibilité dans le cours des choses. »⁸²

4.7 De l'intimité profonde

À un moment, dans le film, Julie apprend que son époux avait une maîtresse, Sandrine, avocate. Julie décide de la rencontrer, et le hasard fait que l'événement se produira dans les toilettes, au sous-sol d'un café parisien. Et assez étrangement, ce qui réunit ces deux femmes, c'est l'amour qu'elles avaient pour un même homme. Amour qui s'est traduit par la conception de deux enfants. En effet, Julie a été la mère d'Anna, et elle

⁸⁰ « Père pardonne leur car ils ne savent pas ce qu'ils font » (Luc 23,34). Comme si l'archiviste a, sans que l'on sache, pardonné le geste de Julie, d'avoir détruit la copie, en réparant ce geste de destruction du souvenir.

⁸¹ Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil. p. 642.

⁸² Ricoeur, P. (2005). Devenir capable, être reconnu, dans *Esprit*, no 7, juillet, p. 125.

s'aperçoit, lors de la rencontre, que Sandrine porte l'enfant de Patrice. Il y aura une naissance. Et le pardon fonde la possibilité d'un commencement, d'un début. Le pardon permet la création d'une histoire. À sa façon, il ouvre au début, au « il était une fois... », là où le passé n'est pas un enfermement, là où le passé est nécessaire pour se narrer, là où Julie peut commencer à appeler le souvenir. Lié à la naissance (ou à la renaissance), le pardon est ici une promesse d'espoir d'une mémoire plus apaisée, nous dit Ricoeur.

Film de peu de mots, *Bleu* ne répond pas en langage parlé, lorsque Sandrine demande à Julie : « Julie ! ... Vous allez me détester ? », lorsque Julie quitte le lieu de leur rencontre. Cette dernière ne répond rien. Sandrine reste seule, dans le doute. Le plan qui suit est presque comparable à une toile. Sur fond ambré, sombre et flou, nous voyons le profil de Sandrine qui baisse la tête, serre son poing et contre son cœur, fort probablement la croix qu'elle porte. Comme si elle sentait le remords monter en elle. Le remords, cette expression pénible de l'impuissance totale de réparer ce qui ne l'est pas, annonce le repentir, le pardon qui répare. Oui, le remords, mais la sollicitude aussi – c'est-à-dire le regret que Julie, en apprenant l'adultère, soit elle-même vouée peut-être à la colère. Dans le secret, Sandrine était seule fautive. Maintenant que Julie sait, elles sont deux, unies dans ce secret. Il y a quelque chose dans le remords de Sandrine qui regrette l'affliction que le dévoilement cause à Julie. Sandrine vêtue de noir, le pendentif de la croix au cou, prend dans cette scène une sorte de « position du repentir ». On entend presque dans le silence où c'est sombre et ombrageux, un « Pardonnez-nous nos offenses... ». Nous pourrions imaginer ici, dans ce moment de recueillement, une demande de pardon silencieuse peut-être ?

Comme Sandrine, le spectateur ne connaît pas la suite des événements. Dans la prochaine scène où nous rencontrons Sandrine et Julie, une « révélation » est faite. Contre toute attente, Julie offre la propriété familiale, là où Anna, Patrice et elle-même vivaient, à Sandrine. Surprise, touchée, émue, Sandrine se met à rire délicatement. Elle se souvient et relate alors les paroles de Patrice. Patrice qui disait à son amante, que son épouse Julie était bonne et généreuse, « que c'est ce que vous voulez être. Qu'on peut toujours compter sur vous. Même moi, je peux... ». La générosité, l'acceptation

dont Julie fait preuve ébranle Sandrine. Cette dernière lui prend la main, et lui demande pardon. Ce faisant Julie se retrouve : elle commence à se reconnaître elle-même, et à poursuivre ce récit de soi. Julie a pardonné avant que la demande de Sandrine soit faite. Julie donne la maison familiale dont « [l']essence primordiale de l'habitation est un soin attentif de ce qui s'apprête à émerger; c'est l'attente active et participante près des sources de la vie. Celui qui habite s'occupe de ce qui s'apprête à venir au monde : il cultive et assiste les naissances. »⁸³ Le lieu de la maison est symbole de traces signifiantes : la naissance, la vie, la mort s'y inscrivent. Quand une maison résonne des bruits de la vie, passés comme présents et futurs, bruits et sons de la famille, nous nous inscrivons dans le chemin du quotidien. Nous pouvons imaginer que Julie reviendra dans cette maison, revoir Sandrine, revoir l'enfant de Patrice.

Ici, Sandrine n'a plus à porter la dette de l'acte adultère qu'elle a commis. Et au fond de cette dette, sied l'être-en-dette que nous sommes. Pour Ricoeur, l'être-en-dette serait un lien entre le passé et l'avenir. Patrice et Anna ont été, ils ne sont pas que « du passé » (et effacés en quelque sorte). Leur passage dans la vie de Julie, et le fait qu'ils habitent Julie tout au long de *Bleu*, nous suggère délicatement en quelque sorte qu'ils existent toujours, même si ce n'est pas physiquement sur la planète Terre. Julie porte en sa mémoire cette histoire partagée avec Patrice et Anna, ce qui contribue à nourrir son histoire actuelle et à former son récit. Anna et Patrice ne sont pas d'un temps révolu, mais ils sont du temps que l'ont pourrait nommer « ont-été ». Ils appartiennent à l'avoir-été, là où le présent feuillette toujours dans le livre du passé. Ici, la mémoire et l'histoire de Julie deviennent deux dialogues avec son passé. Deux manières de se lier à hier, de s'y délier aussi parfois.

Dans la mesure où l'histoire est plus distante, plus objectivante, plus impersonnelle dans son rapport au passé, elle peut jouer un rôle d'équité afin de tempérer l'exclusivité des mémoires particulières. Elle peut ainsi contribuer, [...], à transformer la mémoire malheureuse en mémoire heureuse, pacifiée, en juste mémoire. C'est donc une nouvelle leçon d'espérance [...] : une remise en route du rapport entre passé, présent et devenir.⁸⁴

⁸³ Jager, B. (1974). Theorizing, journeying, dwelling, dans *Review of Existential Psychology and Psychiatry*, XIII(3), pp. 213-235. Traduction utilisée: Penser, voyager, habiter, p. 16.

⁸⁴ Dosse, F. (2001). Le moment Ricoeur de l'opération historiographique, dans *Vingtième siècle, revue*

Il apparaît ici que le pardon et la dette ne soient pas du registre de la transaction, mais de l'ordre du passage de l'un à l'autre, de la transmission. Si, par exemple, la dette conçue de cette manière est « reconnaissance d'héritage », un enfant aura un père « digne » de ce nom et l'enfant portera « justement » son nom. L'enfant-à-venir, qui aurait pu être illégitime, héritera de l'histoire de qui il est. Des gens pourront lui parler, lui raconter son histoire. Il est impossible de défaire ce qui a été fait, pourtant le sens de ce qui a été fait peut être vu d'une autre façon. L'histoire peut être racontée autrement, que si le pardon n'avait pas été nommé. Évidemment, tout n'est pas oublié, car le pardon est indissociable du souvenir, dans la mémoire, mais l'acte en soi est pardonné. « C'est alors que le pardon se révèle être, en vertu de sa générosité même, comme le ciment entre travail de mémoire et travail de deuil. »⁸⁵

En parallèle, nous constatons que Julie peut renouer, après s'être trompée elle-même (en tentant de tout plonger dans l'oubli, elle s'est oubliée aussi), avec elle-même. Comme l'amante le suggère, Julie a toujours été – et voulu être – généreuse et bonne. Le pardon délivre Sandrine, et fait rejaillir qui est vraiment Julie. Il se tisse un lien (précieux et profond) entre ces deux femmes. Le pardon fait en sorte que le vent tourne, que les visages se découvrent autrement. Puisque plus rien ne sera jamais pareil, du « jamais vu » naît. Un monde nouveau se tisse dans le monde existant. Il « monde », dirait Jager. Ce pardon libérateur ne juge pas les erreurs; il permet la transmission. Il donne aux souvenirs le droit de trouver leur place, dans la vie de ces femmes. « De sorte que ce qui n'était qu'obscurité et contradiction peut entrer sur la scène et dans la lumière du monde. Seul l'amour a le pouvoir de pardonner »,⁸⁶ dit à cet égard Hannah Arendt.

4.8 De la puissance du don

d'histoire, n° 69, janvier-mars, pp. 154-155.

⁸⁵ Ricoeur, P. (1995). Le pardon peut-il guérir ? *Esprit*, n. 3-4, mars-avril, p. 82.

⁸⁶ Arendt, H (1961). *La condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy. p. 307.

Nous ne connaissons jamais – et là n'est point notre intérêt – les intentions réelles de Kieslowski lorsqu'il a parfois choisi d'intégrer l'essence du « pardon » qui touche, à quelques reprises, son film *Bleu*. Cependant, en ne nous dictant rien, il nous a ainsi laissé travailler, en nous laissant libres de recevoir son œuvre et d'imaginer ce qu'il a voulu dire.

Nous avons pu voir que le pardon est le contraire de la fuite. Il est impossible de fuir le souvenir, de fuir le passé lorsque nous entrons en relation avec le pardon. Et Julie, en prononçant le mot « pardon » ou en l'accordant à quelqu'un se voit entrer en relation avec autrui, malgré son désir de tout couper d'avec le monde. Certes, le Dasein peut être « jeté-au-monde », comme le dirait Heidegger, mais il peut aussi être « accompagné-dans-le-monde », nous enseigne Arendt. Le monde est ainsi partagé-avec, par la force des choses, pourrions-nous avancer. Par la force de la vie.

Le travail du pardon et le pardon lui-même, toujours de manière bien inconsciente, contribuent à faire en sorte que Julie se meuve. Ils participent à faire en sorte que la vie se vive, que le sens « fasse sens », que le passage, qu'est le deuil, se travaille. Alors que la mort des êtres chers à Julie ferme un monde, en quelque sorte (Julie ne pourra plus flatter les cheveux de sa fille ou embrasser son époux), le pardon ouvre un avenir en la mettant en contact avec le passé. Julie n'est pas enfermée dans ce qu'on lui a fait, et dans ce qu'elle a fait; elle s'y ouvre lorsqu'il est question du pardon.

« Je te pardonne. » Aucun règlement, aucune loi ne nous dicte ces mots. Prononcer ces paroles est au-dessus de notre quotidien, ailleurs. Le pardon est un don, de l'ordre de la relation qui permet la (re-)naissance de l'espoir. Nous pourrions évoquer que le pardon est une forme de guérison de la mémoire, l'achèvement de son deuil... La dette devient alors héritage, et la mémoire plus libre peut recommencer à créer. Peu importe l'intensité, peu importe la situation dans laquelle le pardon est mis en scène, il implique l'autre certes, mais aussi un « travail à faire », jamais terminé, toujours à refaire, à poursuivre : un travail de mémoire, de souvenir et de deuil.

En choisissant d'inclure le pardon dans cet essai, nous avons pu nous rendre compte que peu à peu, dans des gestes bien anodins de la vie, se trament des changements, des ouvertures. Le vide provoqué par la perte d'Anna et de Patrice, le trou béant dans le centre même du tissu de sa vie se métamorphose tranquillement en une nouvelle toile, une nouvelle œuvre. Elle avance dans son ouvrage, mais arrive à regarder peu à peu en arrière. « Ah oui, il y a là un trou... » Il y a là une absence, un vide, une douleur. Julie garde « sa » base, avec ses blessures, ses souvenirs, mais aussi avec l'espoir qu'engendre la formidable force du pardon. C'est un peu comme si la tisserande qu'est Julie, inscrite dans la communauté humaine, donnait et recevait des fils qui contribuent à réparer, à recoudre, à retisser, toujours avec la même trame, le temps de son existence et de son histoire.

CHAPITRE V

MÉMOIRE ET OUBLI

Dans *Bleu*, nous l'avons vu, il est question d'une histoire, celle de Julie. Une histoire, qui à un moment se trouve blessée, temporairement interrompue, suspendue, mais qui, paradoxalement, continue. Le cœur de Julie bat toujours. Son corps vit même si le temps semble s'être arrêté pour la femme.

Cette histoire, malgré le chaos, coule en Julie, que l'on suit pas à pas, et qui tourne les pages de son livre de vie au fur et à mesure qu'elles s'écrivent. Le fil rouge dans ces pages, dans les séquences de ce film, celui du travail, nous mène invariablement à une recherche infiniment ouverte. Kieslowski nous le précise : *Bleu* est d'abord une histoire, et non une réponse déterminée. Chaque scène nous permet d'accompagner Julie dans cette épreuve, dans ce dévoilement et dans la formation de ses souvenirs. Malgré la brèche, malgré l'effraction de la mort, la mémoire introduit une continuité dans le discontinu provoqué par cette mort, que Julie le veuille ou non.

Kieslowski, en intégrant dans le scénario de son film des événements cruciaux à la formation du souvenir, qui touchent et modifient en profondeur l'histoire d'une femme, nous montre que finalement, et parfois bien malgré nous (lorsque la souffrance est si grande, comme c'est le cas chez Julie), « la vie œuvre ».

5.1 Histoire et souvenirs

Julie tente d'oublier souvent et volontairement; elle tentera de se couper des gens qui lui rappellent les disparus. Mais inévitablement, ces souvenirs, ces personnages refont surface. « [P]our se souvenir, on a besoin des autres. »⁸⁷ Ces derniers, les autres – autrui – qu'ils se nomment « humains », « musique » ou « couleur », aideront Julie même si elle ne le souhaite pas, à travailler, à mettre en place cette effraction épouvantable qui a fait irruption dans sa quotidienneté de femme, d'épouse et de mère.

Partout dans *Bleu*, nous serons témoins du paradoxe de Julie, celui de tout vouloir jeter, oublier, mais de garder près de son cœur, l'essentiel. « Tant que nous vivons, nous oscillons de tous les soubresauts de nos désirs, espoirs et sentiments les plus divers. La vie est mouvement. »⁸⁸ Il est question de mouvance, d'errance parfois, de trace et de trame. *Bleu* est aussi mémoire et tentative d'oubli, de tentative de « faire taire [...] la plainte ».⁸⁹ Ce couple est indissociable : pour oublier, il faut se souvenir. Il n'est d'oubli ou de tentative d'oubli sans souvenir. Léthé est indissociable de Mnémosyne.

Léthé, c'est l'oubli. Comme tout mythe, Léthé a plusieurs visages et apparaît parfois comme la fille d'Éris, Discorde, mère d'autres allégories négatives; Léthé est aussi la petite-fille de Nuit, déesse très puissante ou encore, chez les Orphiques, elle devient une divinité importante, ou mère des Grâces. Mais Léthé est aussi une rivière, une source, qui coule aux Enfers. Les âmes assoiffées qui buvaient de son eau oublièrent tout de leur vie passée. Les initiés, avertis, préféraient boire l'eau de Mnémosyne, sa source voisine. Mnémosyne a aussi plusieurs visages. Elle incarne parfois la mère des neuf muses qu'elle a conçues avec Zeus, et est la déesse de la mémoire. Léthé et Mnémosyne sont donc unies, indissociables l'une de l'autre, lorsqu'il est question de souvenir et de mémoire, et ce, depuis la nuit des temps. Si Julie ne s'efforçait pas tellement d'oublier, elle ne se souviendrait pas aussi vivement de tout ce que Léthé tente de lui enlever. Mais Léthé, en tant qu'oubli, n'est pas qu'effacement et manque. Il nous permet à sa façon de tracer un chemin vers l'ouverture, la création. « Léthé apaise l'âme, efface le désir de révolte et le souvenir du jugement infernal, permettant

⁸⁷ Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, p.147.

⁸⁸ Hyugens, A. (2008). *Penser l'existence. Exister la pensée*. Paris : Encre marine, p.114.

⁸⁹ Kristeva, J. (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, p. 14.

ainsi à la vie et à l'espoir de renaître au cœur d'une nouvelle liberté. »⁹⁰ L'oubli et la mémoire seraient donc co-habitants nécessaires à la vie narrée.

La Mnémé (de Mnémosyne) relève de l'affect contenu dans le souvenir et qui apparaît sans prévenir. Mnémé, la trace laissée en nous, l'image qui montre un être affecté (pathos). Liée à Mnémé se trouve Anamnésis. Mnémé, c'est la réminiscence que Julie tente de fuir parfois et qui la rattrape, la rendant fidèle à elle-même, malgré elle. Anamnésis est de l'ordre de la quête et du rappel volontaires, recherchés. Julie parfois prend le temps d'aller puiser à la source de certains souvenirs.

C'est à elle qu'Aristote réservait le terme de mnémè, désignant par anamnésis ce que nous appellerons [...] recherche ou rappel. Et il caractérisait la mnémè comme pathos, comme affection : il arrive que nous nous souvenions, de ceci ou de cela, en telle ou telle occasion : nous éprouvons alors un souvenir.⁹¹

La mémoire est cet échange entre ce qui advient par surprise et le désir de revoir, d'aller chercher des moments d'histoire. Malgré le fait que Julie ne pourra plus revivre ces moments dans le monde charnel qu'elle habite, elle peut les revoir. La mémoire fait en sorte que la structure de l'histoire qui se trame, qui se travaille, permette que Julie corresponde à elle-même, à qui elle est.

C'est au sein de « l'histoire de ce qui advient aux œuvres » ou *Wirkungsgeschichte* que se meut l'expérience historique de l'être, où celui-ci advient et peut être compris. Mais il y a aussi la fusion du passé, du présent et du travail de l'histoire (*Wirkungsgeschichte*) dans lequel nous nous tenons. Lorsque l'on comprend le passé au présent, on le fait toujours à travers le sens qu'a pris le passé à travers le travail de l'histoire.⁹²

⁹⁰ Kossai, C. (2006) L'oubli peut-il être bénéfique ? L'exemple du mythe de Léthé : une fine intuition des Grecs. Dans *Interrogations : Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*, pp. 50-51

⁹¹ Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, p.572.

⁹² Grondin, J. (2005). La fusion des horizons. La version gadamérienne de l'*adaequatio rei et intellectus*? *Archives de philosophie*. 68(3), p. 68.

Julie a la structure du « se connaître », se re-connaître, avec tous les paradoxes que cela implique. Finalement malgré cette blessure secrète qu'elle ne révélera qu'une fois dans *Bleu* (la perte d'Anna et de Patrice) qui la propulse momentanément dans l'errance, même en se sentant profondément étrangère à elle-même, Julie se crée « une homéostasie provisoire »⁹³. Elle tient en équilibre, fonctionne, mange, dort et habite le monde malgré tout.

5.2 Faire surface

Les premières paroles qui s'échangent après l'accident font appel à la mémoire, à la capacité du « se-souvenir » de Julie. En regardant cette scène, nous voyons de manière bien floue, et comme si Julie n'était pas tout à fait présente d'esprit, l'arrivée du médecin (qui a probablement dû admettre Julie à l'hôpital). L'homme demande à Julie s'il elle est en état de parler. Elle ne lui répond pas. Kieslowski choisit alors de faire un gros plan sur l'œil de Julie et c'est dans le reflet de l'iris (aussi foncé que la pupille), que l'on voit le médecin annoncer à Julie : « J'ai la pénible tâche... Vous le savez ?... Votre mari a perdu la vie dans l'accident. »

Nous voyons ensuite Julie couchée dans un lit d'hôpital. Elle est alors éveillée, consciente, comme si elle venait d'être brutalement tirée de son état de non-présence, comme si elle venait d'être frappée par la nouvelle. Elle refait surface parce qu'elle se doute de ce qu'elle va entendre ?

Assez curieusement, l'annonce d'une fin (la mort) réanime, fait vivre Julie plus puissamment. Le regard presque paniqué de Julie fait comprendre au médecin que Julie ne sait pas, ne se souvient pas de l'accident, en partie ou au complet. Il poursuit alors :

Médecin	-Non, vous n'étiez pas consciente tout le temps...
Julie	-Anna ?
Médecin	- Oui, votre fille aussi...

⁹³ Kristeva, J. (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, p. 13.

Nous ne savons pas ce que la mémoire de Julie a enregistré lors de l'accident. A-t-elle vu venir l'accident lorsque son époux a perdu le contrôle de la voiture qui a terminé sa course contre un seul arbre, dans un champ vide ? A-t-elle pensé à sa fille ? Julie a-t-elle perdu conscience dès l'impact ? Peut-être n'aurait-elle perdu la mémoire que momentanément ? Dieu seul le sait. Cependant, c'est dans cette scène que la tragédie s'ouvre, dans cette scène de l'annonce faite à Julie, que l'effraction de la mort dans sa vie crée sa brèche, irréversible. Julie, en recevant l'information donnée par le médecin, commence à ce moment, dans son histoire, un deuil, un travail (notion dont nous traiterons dans la section du travail de la partition).

Quelques minutes plus tard, un homme arrive dans la chambre de Julie, toujours alitée et hospitalisée. Julie ne réagit pas à cette présence. Fut-ce celle d'un étranger (un homme qui ne fait pas partie du personnel hospitalier, qui n'est ni médecin ou autre employé de l'hôpital), elle se serait enquis de qui il était. Nous pouvons donc facilement imaginer que Julie sait qui est cet homme, et que l'accident qu'elle a subi n'aurait donc pas effacé le souvenir de cet homme, qui est Olivier, l'assistant de Patrice. De plus, il semble que Julie lui fasse confiance, en le laissant entrer ainsi dans sa chambre. Déjà là, même s'il peut paraître précoce d'imaginer une ouverture chez Julie, nous verrons que ce personnage (Olivier) contribue à aider Julie à se narrer de nouveau.

Donc, dans cette scène, Olivier apporte un petit téléviseur portatif à Julie. Il dépose l'appareil sur le lit, relève son écran. Julie qui doit alors se souvenir de quelque chose (le spectateur ne le sait pas) lui demande : « C'est aujourd'hui ? » Il lui confirme que oui, que c'est « à 17 h ». Nous apprendrons plus tard que ce qui sera télédiffusé à cette heure sont les funérailles nationales de Patrice et d'Anna.

Olivier permet à Julie (qui en accepte la présence, en acceptant le téléviseur) de s'inscrire dans cette brèche, dans cette coupure que la mort lui a imposée. Elle se souvient que quelqu'un lui a dit que les funérailles seraient diffusées, puisqu'elle s'en inquiète. Elle se dit probablement : « Oui, c'est vrai, ma fille et mon mari sont décédés.

Leurs funérailles auront lieu à 17 h.» C'est Olivier qui lui apporte la confirmation, l'irréversibilité, la réponse, que l'accident a eu lieu, et que les funérailles auront lieu. Il assure, auprès de Julie, une présence essentielle en étant la constance dans l'histoire de Julie, celui qui « est-là ». Olivier, et il porte bien son nom, incarne le symbole « de fidélité, de réconciliation et d'espérance »⁹⁴.

Mais il y a plus. Car Julie, en perdant la foi, a aussi perdu le sens de la fidélité (*fidès*), de la confiance et de l'espérance. Elle a cessé de croire que la vie a un sens, une destination, et s'est aliéné non seulement l'Alliance avec Dieu, mais en même temps celle qui relie (*religare*) les hommes entre eux. Elle a oublié l'amour.⁹⁵

Dans *Bleu*, Julie fait des rencontres, comme avec Olivier et nous le verrons, avec Antoine, qui l'orienteront dans le sens de ce qu'elle semble avoir égaré en chemin.

5.3 Funérailles et oraison

S'ensuit la scène de la diffusion des funérailles qui commence avec un gros plan sur le petit écran de télévision. La transmission des images n'est pas claire (enneigée) au début, mais peu à peu, tout devient clair en même temps qu'arrive la musique funèbre. L'écran de télévision, cette lucarne qui ouvre sur le monde, peut être froid et objectif, évoquant un certain isolement, un repli de Julie sur elle-même, une tentative de fermeture. Assez étonnamment c'est le contraire du froid et de l'indifférence que ressent le spectateur. Kieslowski nous transmet, grâce à tout son art, la chaleur, l'intimité, le lien si puissant entre Julie, Patrice et Anna. Julie est si loin des funérailles d'Anna et de Patrice, pourtant c'est tout comme si nous y étions. Les funérailles diffusées ne sont pas qu'un spectacle à la télévision : elles sont avènement, elles sont la communauté, le monde, l'existence de Julie.

Julie ouvre les yeux dans cette scène. Elle regarde l'écran et fait le choix d'assister aux

⁹⁴ Thiboutot, C. (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle, p. 6.

⁹⁵ Ibid., p.6.

obsèques d'Anna et de Patrice. Elle aurait pu ne jamais ouvrir le téléviseur... Elle est alors présente au rituel, à la cérémonie comme elle peut l'être, à partir de son lit d'hôpital. À deux reprises, l'index de Julie (comme s'il était lui-même immensément ému, comme s'il portait en son extrémité le cœur de Julie qui battait à tout rompre), lors de la diffusion des funérailles, touche et se pose délicatement sur l'écran lorsque la caméra/télé diffuse les images du cercueil de sa petite fille. Le doigt peut-il faire en sorte que le souvenir entre dans le monde actuel de Julie ? C'est comme si la présence de l'absence d'Anna était palpable pour la mère qu'est Julie. Comme si la mère qu'elle est voulait caresser et sentir, une dernière fois (comme une première fois) la chaleur du corps de son enfant, pour garder en elle la présence physique de sa fille.

Mais comment toucher à distance ? Comment réanimer la vie qui n'est plus ? Julie espère quelque chose. Son geste nous le montre. Elle va poser son doigt en espérant une « magie de réanimer, de ressusciter ce qui ne vit plus », une chaleur dans le froid de la mort, dans le froid de l'écran de télévision. Mais aussi, en touchant ainsi l'écran, et par le fait même le cercueil de sa fille, la femme se souvient car cet acte de toucher, cherche peut-être aussi à évoquer une sensation passée, soit celle de sentir sa fille.

Comme nous l'avons mentionné, la musique apparaît dans *Bleu* au moment de la diffusion des funérailles. Pour la première fois dans le film arrive cette musique qui habitera *Bleu*, qui parfois hantera *Bleu*, du début à la fin. Dans cette scène, nous entendons et voyons parfois les musiciens jouer une musique pour funérailles, et dès son arrivée en scène, la musique évoque le souvenir.

Lorsque le silence se fait, s'ensuit la prononciation de l'oraison funèbre : « Nous sommes réunis ici aujourd'hui pour honorer la mémoire d'un homme et d'un compositeur que le monde entier reconnaît comme l'un des plus grands. Nul ne peut accepter qu'il soit absent. Nous pensons aussi à cette petite fille de 5 ans⁹⁶ qui l'a accompagné dans la mort. Patrice... des millions d'hommes et de femmes attendaient cette musique que tu

⁹⁶ L'orateur mentionne qu'Anna a 5 ans. Pourtant, nous voyons clairement sur son cercueil qu'elle a plus de 7 ans. 26 avril 1985 - 7 septembre 1992.

avais composée pour cette grande fête de l'Europe que, nous l'espérons tous, nous pourrons célébrer bientôt. »

Le célébrant commence le discours en mentionnant que c'est pour faire œuvre de mémoire que tous se sont rassemblés. Il s'adresse donc à ceux qui restent. Les vivants, dans le présent. Puis, sans aucun avertissement, le célébrant s'adresse subitement à Patrice. Comme si Patrice était dans la foule rassemblée « [I]ls tutoient parfois l'autre qui garde le silence, ils l'interpellent sans détour et sans médiation, ils l'apostrophent, le saluent aussi ou se confient à lui. »⁹⁷

Il y a là quelque chose à comprendre. Notamment le fait qu'il [le célébrant] s'exprime dans le contexte d'une cérémonie religieuse et au nom de la communauté. Ce qui l'autorise, semble-t-il, à traverser le seuil de la réalité empirique et à entrer dans le couloir sacré qui sépare et, en même temps, relie les vivants et les morts. C'est ce couloir et ce pouvoir symbolique qui permet aux disparus de n'être pas simplement des trépassés, qui console la communauté en admettant pour elle la possibilité d'un culte du souvenir. De même, il s'avère très évocateur que l'allocution du célébrant, qui sait pourtant que le mari de Julie est mort, se termine par l'aveu d'un espoir : celui d'entendre un jour le concerto de Patrice. Dans la douleur de la séparation et du deuil éprouvée par la communauté, il semble y avoir quelque chose comme une ouverture, un refus de voir s'anéantir la musique avec son compositeur.⁹⁸

L'oraison funèbre, finalement, appellerait-elle à un certain devoir de mémoire ? Chose évidente, elle demande une « poursuite », que l'œuvre non finie, le Concerto pour célébrer les fêtes de la réunification de l'Europe n'en reste pas là.⁹⁹ Que l'œuvre du célèbre compositeur qu'était Patrice ne meure pas, comme l'homme de chair est mort. Nous pouvons croire que la puissance de la demande venue de l'oraison interpelle Julie. À ce moment présent où elle entend l'oraison, Julie n'est pas « disponible » pour recevoir cette « charge », ce travail, cette « responsabilité », mais

⁹⁷ Derrida, J. (1997). *Adieu Lévinas*. Paris: Galilée, p. 12.

⁹⁸ Thiboutot, C. (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle, p. 9.

⁹⁹ Nous notons que l'oraison, elle même, n'est peut-être pas terminée puisque ces deux derniers mots « célébrer bientôt » sont à peine audibles puisqu'une sorte de problème d'interférence (neige) brouille complètement l'écran du petit téléviseur.

avant même qu'elle le sache, peut-être finalement sans le savoir jamais, Julie est impliquée dans un travail déjà-là, déjà en cours : celui de sa réunification, de sa réconciliation, toujours en lien avec le monde, dans le monde.

Kieslowski introduit ici la tâche d'unification qui, dans la trame narrative du film, sera suggérée de façon symbolique. En effet, dans *Bleu* « le travail de deuil [...] sera précisément traité à la manière d'une tâche d'unification, c'est-à-dire d'intégration et d'ouverture, que Julie ne pourra assumer ailleurs ou autrement que dans l'horizon d'un monde commun et partagé ».¹⁰⁰ Et pour œuvrer dans le sens de l'unification, Julie entame un travail de souvenir, de deuil, de mémoire.

5.5 Appel de la musique

Nous voyons ensuite Julie, convalescente toujours hospitalisée, à un moment bien précis. Elle se détend dans une chaise, puis nous voyons sa main abandonner le livre qu'elle lisait. La femme s'endort. Et voilà qu'une musique (la même que pour les funérailles d'Anne et de Patrice, mais jouée de manière plus accentuée) la tire brutalement de son sommeil. Elle sursaute presque. Ce contrepoint musical, ce memento, Julie le ressent, et elle en est saisie, par la force de son appel. S'il y a appel, il y a quelque chose, à l'instant même. La musique est comme un spectre, invisible pour nous. Au début de l'arrivée de la musique, dans cette scène, elle semble extérieure à Julie. Le jeu de la caméra¹⁰¹ capte le regard de Julie qui suit des yeux cette entité-musicale.

Ensuite, le regard de Julie se fixe. La musique se créerait-elle ? Nous ne savons pas si elle est issue du passé, ou si elle se crée là, maintenant. Nous savons cependant qu'elle émeut Julie, qu'elle est affection qui apparaît. Elle est souvenir et temps. Elle qui n'existe pas dans le temps, dans l'écoulement du temps, ne s'explique pas en lui, mais qui la concerne puisque que Julie existe. Julie est sa propre transformation qui se

¹⁰⁰ Thiboutot, C. (2010) *Quelques notes sur l'empreinte phénoménologique de l'art, suivies d'une introduction à l'analyse existentielle du film « Bleu » (de Krzysztof Kieslowski)*, p. 11.

¹⁰¹ de 00 :11 :05 à 00 :11 :25

travaille à travers cette perte, cette douleur qui lui demande en quelque sorte d'exister à partir de rien.

Julie est sa dimension pathique. Selon Maldiney, « elle correspond à notre capacité affective à accueillir l'événement, c'est-à-dire ce qui arrive tout à coup et fait voir autrement le monde. »¹⁰² Une dimension humaine qui marque le moment d'une rencontre. Évidemment, dans le film, l'émotion liée à la perte surprend Julie puisqu'elle « arrive » de manière imprévisible. Cependant, l'émotion révèle la « transpassibilité » (maldineyenne) propre à l'humain : soit cette ouverture, cette disponibilité à la rencontre¹⁰³. Dans la relation à autrui, à la musique, à elle-même, Julie vit dans l'émotion, peu importe l'émotion, et cette dernière marque sa confrontation vis-à-vis de l'inacceptable, l'inattendu, l'imprévisible perte, tout en marquant son ouverture au monde et à autrui.

La musique est émotion et langage. La musique est l'art du temps, et c'est le monde de la musique qui appelle Julie. Peut-être que la musique, dans *Bleu*, est à la base même de l'histoire, celle du film, comme celle de Julie dans le film ? « Le temps musical est peut-être un temps plus originaire que le temps raconté, un temps plus essentiel, plus corporel sans doute, plus archaïque, un temps peut-être dans lequel le temps narratif a dû se construire. »¹⁰⁴ Il s'inscrit dans cette scène plusieurs dimensions (intérieur-extérieur, passé-présent). Rien n'est évident, rien n'est certain, mais cet appel magistral de la musique nous indique que Julie s'active. Qu'au flux coupé, qu'à la vie arrachée, qu'au Concerto inachevé, Julie en elle, se meut.

5.6 Oubli « fondu au noir »

Julie se fait tirer d'une sorte d'état hypnotique (provoqué par cette étrange présence de la musique) par l'arrivée d'une journaliste (que Julie semble connaître déjà). On entend le « Bonjour » prononcé par la journaliste et adressé à Julie. Immédiatement

¹⁰² Maldiney, H. (2007). *Penser l'homme et la folie*. Grenoble: Million, p. 321.

¹⁰³ id, p. 424.

¹⁰⁴ Sève, B. (2002). *L'altération musicale*. Paris : Seuil, p. 274.

après cette salutation d'usage, la musique reprend fortement, subitement, et à l'écran, s'installe rapidement un fondu au noir. La musique se poursuit, mais pendant sept secondes nous ne voyons rien à l'écran, et nous n'entendons pas la marche funèbre.

Cette technique de fondu au noir permet de diviser « deux temps » : celui du quotidien où, par exemple, le jardinier taille les haies, où la journaliste rend visite à Julie; puis le temps douloureux du souvenir enclavé dans la marge du deuil lui-même, dans une brisure qui souhaite l'oubli et par le fait même, exacerbe le souvenir. Il semble aussi que ce fondu au noir, utilisé fréquemment, corresponde à une tentative d'interrompre le temps, un peu comme si psychiquement Julie fermait les yeux, voulait bloquer, oublier, effacer quelque chose. Ce « bonjour » de la journaliste, cette voix, la propulse dans le souvenir. Elle reconnaît cette femme, qui a fort probablement déjà interviewé Patrice. Julie refuse cette voix venue du passé, qui la lie aux souvenirs de Patrice. Julie, dans cette scène, nie même l'existence du Concerto, celui même dont la journaliste s'enquiert.

Au cinéma, ce procédé de fondu au noir sert habituellement à terminer une séquence et à la séparer de la prochaine. Il signifie une pause dans le récit. Règle générale, dans *Bleu*, le fondu au noir ne sépare pas une scène d'une autre, mais au contraire, la continue tout en accentuant son intensité dramatique. En effet, Julie, dans son désir d'oubli, dans sa fermeture en « fondu au noir », est constamment rappelée au souvenir et à la douleur qui y est liée. Il est une suite dans l'émotion, dans la situation.

Face à cette souffrance psychique de l'absence d'autrui, ne plus penser, ne plus se souvenir et oublier est un but fréquemment recherché chez Julie, mais en vain. Notons, toujours dans cette scène, où Julie tente des fuites, qu'il y a tout de même l'arrivée d'un événement majeur. Pour la première fois, et la seule fois dans *Bleu*, Julie nommera la perte, mettra en mots parlés le décès d'Anna et de Patrice. L'événement se produit lorsque la journaliste veut poser des questions à Julie au sujet du Concerto et de Patrice. Julie, blessée par cette demande qu'elle considère irrespectueuse, répond avec une pointe d'ironie, à la journaliste : « Vous n'êtes pas au courant ? J'ai eu un accident de voiture, j'ai perdu ma fille et mon mari. » Une colère dirigée contre cette

journaliste qui ne « devine » pas, qui oblige Julie à parler, qui ne « respecte pas son deuil » et donc, ne s'arrête devant aucun seuil. Dans la voix de Julie, nous entendons une colère puissante, mais retenue. Nous sentons aussi qu'il est très clair, affreusement clair, que Julie est en deuil et qu'elle a une conscience éclairée de la perte qu'elle subit.

5.7 La chambre d'Anna

Julie reçoit son congé de l'hôpital et rentre chez elle pour la première fois. À l'extérieur, elle fait appel au jardinier Bernard, et lui demande s'il a fait ce qu'il devait faire. Il acquiesce, puis elle tient à s'assurer que la tâche a bien été faite en lui demandant : « Vous avez tout enlevé dans la chambre bleue ? » La chambre bleue. Nous sommes intrigués : cette chambre que nous n'avons pas encore vue porte la même couleur que le titre du film. Quelle est cette chambre ? Qui l'habite ? Des questions se soulèvent.

Le jardinier confirme alors à Julie qu'il a tout retiré de la chambre bleue. Julie le laisse alors retourner à son ouvrage, et il l'arrête dans son départ. L'homme lui confie : « Mme! Nous tous ici, très peinés. » Julie ne répond rien à la douleur exprimée du jardinier.

Julie arrive alors à la chambre bleue, qui nous l'apprenons, est la chambre d'Anna. Elle ouvre la porte, qui grince. Comme si c'était une vieille porte, d'une vieille maison, qui n'a pas été visitée depuis longtemps. La porte, c'est l'ouverture et la fermeture. « [L]a porte est deux fois symbolique. »¹⁰⁵ Elle peut s'ouvrir comme elle peut se fermer. Elle a le pouvoir d'accepter ou de refuser, de dire oui ou de dire non. C'est aussi le chemin par où il faut passer pour avoir accès à.... Nous ne voyons pas vraiment Julie ouvrir franchement la porte, sorte de passage obligé pour arriver là où Julie se rend. La porte s'ouvre, et Julie se retrouve dans un monde, dans le temps, dans un lieu chargé d'histoire.

¹⁰⁵ Bachelard, G.(1957). *La poétique de l'espace*, Paris : PUF. p.201.

Il est étonnant que Julie, dans son désir d'effacement et d'oubli du passé, choisisse lorsqu'elle revient chez elle pour la première fois, d'aller directement rendre visite à la chambre d'Anna. S'il est un lieu chargé de vie, d'amour, de souvenirs, c'est bien celui de la chambre de son enfant. Lieu de mémoire et porteur du temps, cette chambre contient le souvenir d'Anna, l'histoire de Julie en tant que maman, en tant qu'humaine.

Nous pouvons voir, même si c'est flou, qu'il y a des dessins d'enfant sur le mur près de l'interrupteur. Anna a probablement pris des craies un jour, et a décidé de décorer cette partie de l'un des murs de sa chambre. Julie avance doucement en fixant ces dessins, ou plutôt, en les lisant. Cette lecture des dessins, c'est peut-être la première fois qu'elle la fait de cette manière, avec cette nouvelle sensation qui l'émeut. Pourtant, ces dessins, elle a dû les voir maintes et maintes fois, toujours pareils. Pourtant, aujourd'hui, pour elle, lorsqu'elle rentre de l'hôpital endeuillée, ces dessins ne lui racontent plus la même histoire... Elle ressent l'espace qu'est la chambre de sa fille. Julie lit l'histoire qui s'y trouve, et plonge alors dans ses souvenirs. Puis dirige son regard vers quelque chose que nous ne voyons pas encore. Elle se dirige vers un objet qui n'a pas été sorti de la chambre bleue. Un oubli de la part du jardinier ? Probablement pas... Un oubli qui fait en sorte que Julie n'oublie pas. Et qui nous montre que dans tous les cas, il est impossible d'oublier. Elle voit cette chose, qui tout au long du film l'accompagnera, et sera porteur de mémoire : un mobile bleu, accroché au plafond de la chambre.

Julie arrache alors avec fracas une partie des cristaux du mobile. Elle tient dans sa main (nous le devinons) une partie des cristaux, puis regarde les autres cristaux qui tombent par terre. Nous les entendons rebondir délicatement sur le plancher. Le visage de Julie exprime de la colère contenue. « Tout serait si simple si nous pouvions chasser les marchands de souvenirs du temple de la mémoire. Mais c'est là une entreprise impossible [...] »¹⁰⁶ Julie y rencontre un objet qui la plonge immédiatement dans le souvenir de sa fille. Le mobile ouvre Julie aux souvenirs. Ici, le mobile, cette chose au

¹⁰⁶ Greisch, J. (2001). *Paul Ricoeur: l'itinérance du sens*. Grenoble: Millon. p. 291.

sens heideggérien du terme, est plus qu'un objet. Il est mouvant et vivant et se déploie sous forme de son récit, à elle.

Se pourrait-il que l'espace de la chambre (et ce qui se trouve dans cet espace) transcende l'histoire de Julie, grâce à son pouvoir de garder les mémoires ? La chambre inhabitée ne devient pas ruine à cause de la mort, mais est, sans doute, un endroit où vivent encore les souvenirs. Donc la chose rassemble de l'être autour d'elle. Ce lieu donne à Julie, même si elle le refuse, donne à sa mémoire la permission de s'ouvrir au souvenir, de le situer, de le visualiser, de contenir l'expérience du passé. « L'insurveillé qu'on sait infiniment et qu'on ne désire pas »¹⁰⁷ se pointe en la mémoire de Julie.

5.8 Répondre à l'appel

Julie, dans la prochaine scène, se retrouve dans la mansarde où elle cherche fort probablement une partition, puisqu'elle ouvre, un après l'autre, de grands cartables remplis de partitions. Il est important de noter que pendant cette scène nous entendons, doucement, au piano, des notes toutes simples de musique. Julie accélère sa recherche et court presque auprès du piano, où elle trouve la feuille (partition) annotée. Julie entend en elle cette musique, cette partie du Concerto que son mari composait (peut-être qu'elle composait aussi avec lui). Quelques portées sont remplies de notes, et les suivantes sont vides. Nous voyons que Julie lit la partition et entend les notes, celles du passé, celles qui ont été écrites, mais elle entend plus loin, peut-on croire. Elle regarde la partition longtemps. Quelque chose de plus qu'une simple lecture de deux ou trois portées de notes nous indique que Julie entend la suite. Cependant, Julie fait taire ce qui la remplit. Elle plie la feuille en deux. En tentant l'oubli, encore une fois. Dès qu'elle plie la partition, la musique cesse¹⁰⁸. Nous verrons quelques minutes plus tard une autre tentative de Julie, dans la même pièce, avec la même

¹⁰⁷ Rilke, R. M. (1929/1972). *Huitième élégie de Duino*. Paris : Points, pp. 74-75.

¹⁰⁸ 1^{ère} scène : faire taire la musique 14 :55/ 2^e scène faire taire la musique avec bruit de piano 19 :18.

feuille de musique, de faire taire la musique qu'elle entend en elle, en faisant claquer bruyamment le couvercle du piano à queue.

Julie croit faire cesser ce qu'elle ne veut pas entendre, ce qu'elle veut oublier, mais rien ne cesse, nous montre Kieslowski. Car les notes de musique sont immédiatement remplacées, dans la trame sonore du film, par d'autres sons. Des sons humains, un autre appel : celui des pleurs. « Il y a un « chaque fois » présent »¹⁰⁹, écrit Ricoeur. Julie lève la tête, et se dirige vers l'appel des pleurs.

Elle voit que la bonne Marie pleure toute seule dans la cuisine.

Julie -Marie ? Marie ? Pourquoi vous pleurez ?

Marie -Parce que vous ne pleurez pas.

Nous pouvons croire que Marie incarnerait peut-être le symbole de pureté et de fidélité? C'est la première qui pleure en toute honnêteté, en toute ouverture, les disparus. Elle prend ouvertement en charge la mémoire. Elle pleure sa peine et celle de Julie. Dans cette scène touchante, Marie en quelque sorte unit la terre et le ciel, le terre-à-terre et le spirituel. Rappelons-nous aussi que le bleu, dans la religion catholique, est la couleur de la robe de la Vierge Marie.

Les femmes se font une accolade. Julie donne un réconfort. Elle donne d'elle à Marie qui lui chuchote : « Je pense à eux. Mon Dieu... Je vois plus du tout... Comment oublier? ».

Marie est aussi en douleur de deuil et l'exprime, tout comme l'a fait, quelques minutes plus tôt, Bernard le jardinier. À la différence de Marie, Julie ne semble pas (*a priori*) accepter la charge d'un travail de mémoire. Elle ne va pas au cimetière, ne regarde aucune photo, ne parle à aucun proche. »¹¹⁰ Cependant, et bien malgré sa volonté consciente de refuser ce travail de deuil, ce travail de mémoire, elle œuvre. «

¹⁰⁹ Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, p. 39.

¹¹⁰ Thiboutot, C. (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle, p. 3.

Quelqu'un meurt et c'est comme s'il ne s'était rien passé, comme si même il n'avait jamais existé. Peut-être, mais précisément comme si et comme si seulement. »¹¹¹

Le deuil est épuisant. Nous voyons Julie, seule, qui vacille et part s'asseoir au seuil d'une autre pièce de la maison. Nous voyons des cadres (portrait d'une ancêtre, dessin d'une maison) accrochés au le mur, des livres, vieux. Des livres d'hier.

Nous apercevons ensuite en gros plan le visage de Julie. Portés à ses lèvres, sa main droite entourant son poing gauche, main du coeur. « La main est, comme la parole, l'organe d'une explication avec le monde. L'homme, en toute situation, a affaire à un monde, sous la forme duquel il appréhende sa présence et a affaire à soi. »¹¹² Elle ferme les yeux et discrètement, nous entendons que des cristaux s'entrechoquent dans sa main. Et des reflets bleus de formes différentes se promènent alors sur son visage. « Une couleur, une forme, une forme-couleur, une couleur-forme ont un sens, dans l'ouverture duquel nous sommes introduits au monde avant l'identification d'aucun objet. »¹¹³

Nous pouvons imaginer que Julie regarde les cristaux qui se frottent dans sa main, car elle penche la tête en direction d'eux. « La couleur bleue, omniprésente dans presque toutes les scènes du film, s'y manifeste donc essentiellement comme une épiphanie du temps humain. Du temps avec lequel Julie devra compter, car ses souvenirs y insistent. »¹¹⁴ Elle referme subitement la main en poing, et reprend sa position initiale en se refermant les yeux.

5. 9 Fuir l'irréparable

¹¹¹ Ferron, É. (1999). *Phénoménologie de la mort, sur les traces de Lévinas*. Dordrecht (Pays-Bas) : Kluwer, p. 145.

¹¹² Maldiney, H. (1982). La prise, dans *Qu'est-ce que l'homme ? : philosophie/psychanalyse : hommage à Alphonse de Waelhnes*. Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, p.135.

¹¹³ Maldiney, H. (1973). *Regard, parole, espace*. Lausanne : L'âge d'homme, p. 94.

¹¹⁴ Thiboutot, C. (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle, p. 5.

Julie se trouve ensuite dans le salon chez elle, avec un avocat à qui elle demande de vendre tous ses biens. Comment continuer à vivre dans ce lieu, alors que la mort lui a ravi ceux qui habitaient cette maisonnée avec elle ? Julie veut rompre tous ses liens avec son passé de mère et d'épouse. Elle pense même rompre ses relations (appelant le souvenir) avec sa mère, le jardinier, la bonne, tout en s'assurant qu'ils ne manquent de rien, en s'assurant que l'avocat leur distribue une pension selon le souhait de Julie. « Tout ici est fait selon la loi, mais en dehors de toute attache, de tout souci apparent de transmettre quelque chose à quelqu'un. Bien sûr, Julie pense à ceux à qui elle vient en aide – toutes des personnes âgées. Mais en tentant de repartir à zéro, elle les abandonne aussi en les laissant mourir avec son passé. La loi, dans ce contexte, n'en est pas une qui lie, mais qui permet à Julie de disparaître, « d'acheter sa liberté. »¹¹⁵

Lorsque l'avocat lui demande s'il peut savoir pourquoi elle agit ainsi, Julie sourit et lui répond « non ». L'homme quitte ensuite le salon pour quelques secondes, et nous voyons ensuite un gros plan sur Julie qui regarde alors dans sa main les cristaux du mobile bleu, qu'elle tient et qu'elle porte toujours dans sa main gauche. Elle les flatte avec la tendresse d'une mère pour son enfant. Son visage change, son expression et l'émotion aussi. En entendant les pas de l'avocat, annonçant son retour dans le salon, Julie serre les cristaux dans sa main. Elle les protège, les garde, même si elle veut tout vendre, se séparer de tout...

5.10 Archiver la mémoire

Puisque Julie croit fermement qu'elle peut se débarrasser d'hier, elle se rend aussi, après la rencontre avec l'avocat, au bureau d'une archiviste qui garde des partitions de musique dont du Concerto de Patrice. L'archiviste retrouve la partition en question. Elle la dépose sur une table et lit la musique. Nous n'entendons pas ce qu'elle lit. « C'est très beau », mentionne-t-elle à Julie.

¹¹⁵ Thiboutot, C. (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle. p. 3.

Le doigt de l'archiviste pointe alors la partition et touche le début de la portée annotée. Elle mentionne qu'elle aime beaucoup ce chœur, que nous entendons alors. Pour la première fois du film, le chœur se manifeste. Il bat avec vigueur dans la puissance des voix entendues, dans la force de l'expression, du rythme assuré des notes et des paroles chantées. Julie répond brièvement et de manière réservée, que « oui », le chœur est beau. Il est ici intéressant de faire une parenthèse et de noter que le « chœur » d'une église est non seulement le groupe de gens qui y chantent, mais aussi la partie avancée sur laquelle se trouve l'autel, c'est-à-dire là où bat la rencontre du ciel et de la terre, là où deux mondes se ré-unifient. C'est donc surtout en ce sens – symbolique – que le travail de Julie en est aussi un de réconciliation.

Nous entendons toujours le chœur. Julie enroule la partition, sort du bureau de l'archiviste, puis de l'immeuble. Immédiatement, elle aperçoit une benne à ordures et elle lance la partition dans la benne actionnée par les éboueurs. Chœur déchiré du Concerto, cœur brisé de Julie. Dès lors, la musique qui l'envahissait complètement s'éteint dans le bruit mécanique du camion qui dévore les feuilles. « La musique est arrêtée. L'oubli peut commencer. »¹¹⁶ Nous devinons même en l'observant de près que Julie prend alors une respiration profonde, une respiration de soulagement qui sera bien temporaire.

Le rôle de l'archiviste est notamment de conserver la mémoire : elle a une responsabilité envers l'œuvre. L'archiviste se rend présente et disponible à l'œuvre de Patrice, qui finalement est peut-être commencée par Patrice, mais qui se poursuivra fort probablement. Cette archiviste remplit un devoir de mémoire en léguant à l'œuvre, assez curieusement, la possibilité d'être elle-même un legs, une transmission. « Le devoir de mémoire ne se borne pas à garder la trace matérielle, scripturaire ou autre, des faits révolus, mais entretient le sentiment d'être obligés à l'égard de ces autres [...] qu'ils ne sont plus mais qu'ils ont été. »¹¹⁷

¹¹⁶ Thiboutot, C. (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle. p. 3.

¹¹⁷ Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris : Seuil, p. 108.

Aussi Ricoeur estime que le devoir de mémoire est un impératif, celui de rendre justice par le souvenir, par la conservation en mémoire, à un autre que soi. Ne sommes-nous pas redevables, pour ce que nous sommes, et donc redevables à ceux qui nous ont précédés ?, demande Ricoeur. Patrice créait un Concerto qui devait être joué pour les cérémonies de la récente unification de l'Europe. Mais cette « garde-mémoire » ne contribue-t-elle pas aussi à aider Julie dans le défi qui l'attend : celui de la réconciliation avec elle-même ?

Il est une autre scène où le rôle de conservatrice de la mémoire, de l'archiviste, est évident. Nous apprenons alors que l'archiviste avait fait une copie de la partition puisque Olivier les reçoit, chez lui, par courrier. Plus tard, Julie voit Olivier en entrevue à la télévision, avec les partitions copiées. À ce moment, Julie ira confronter l'archiviste. Nous faisons référence à son rôle de « conservatrice de la mémoire », et Kieslowski dans son film nous montre que dans un coin du salon de l'archiviste, deux murs sont tapissés de photos de famille. L'archiviste prodigue un soin méticuleux à se souvenir, même jusque dans l'intimité de son « chez-soi ». Elle donne vie à ce qui pourrait tomber dans l'oubli.

Pour Ricoeur, « le document dormant dans les archives est non seulement muet, mais orphelin ; les témoignages qu'il recèle se sont détachés des auteurs qui les ont « enfantés » ; ils sont soumis aux soins de qui a compétence pour les interroger et ainsi les défendre, leur porter secours et assistance ».¹¹⁸ L'archiviste porte secours, porte assistance à des objets, à du papier, mais pas n'importe quel papier. Elle porte secours et assistance, et par ce geste contribue à la transmission de l'œuvre de Patrice. La femme fait un geste à visée éthique touchant l'humanité. Du papier sur lequel une œuvre, une histoire est inscrite. Un document qui porte les traces de la vie, qui porte la mémoire d'autrui. Le sens de ce travail de conservation, même en ayant été infidèle au désir de destruction de Julie, est une sorte de fidélité au passé.

5.11 Dévorer et incorporer

¹¹⁸ Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris : Seuil, p. 213.

Nous accompagnons toujours Julie dans l'effraction, dans le passage obligé. Julie doit vivre une expérience qui la coupe du monde, qui la coupe d'elle, mais qui la lie toujours au monde, parce qu'elle est une femme en chair et en os, c'est-à-dire qu'elle est incarnée dans un corps. Julie tente de ne plus être en lien avec le monde, mais son corps physique s'active et se lie toujours, les pieds bien encreés au sol, la main tenant la boîte-souvenir, etc. Julie en tentant de se séparer continue d'être liée.

La chair vient établir la cohésion de notre situation dans le monde, même s'il demeure un hiatus entre le visible et l'invisible de nos expériences, ainsi qu'entre le caractère à la fois immanent et transcendant de l'expérience corporelle ; il en subsiste un « excès » qui conserve à notre corps son étrangeté.¹¹⁹

Certaines séquences du film, expriment très bien que la mémoire travaille, que le corps de Julie est le lieu où se dépose la douleur du présent, comme le bonheur d'hier, d'avant la mort. Le corps porte les traces des événements dont il garde la mémoire. Il convient donc de penser que c'est dans la chair que s'inscrit l'histoire de Julie. Que le corps et l'histoire ne font qu'un. Qu'il n'y a pas un avant et un après, que depuis le début la chair est « histoire ». C'est en cette dernière que la mémoire est mémoire, que la mémoire s'inscrit, s'organise, se narre.

Julie, alors qu'elle vient de détruire la partition de Patrice dans un camion à ordures, rentre chez elle. On la voit assise sur un matelas, sans draps. La femme cherche quelque chose dans son sac à main, et le vide sur le matelas. Du sac tombe une sucette. Une sucette à Anna, enveloppée dans un papier bleu (le même papier bleu qu'elle faisait voler au vent, au début du film. Nous nous souvenons de la scène si familière où sa petite main, sortie de la fenêtre de l'automobile filant à toute allure sur l'autoroute, faisait virevolter le papier).

Julie tient la sucette, la sort de son enveloppe. Elle lance alors rapidement sa tête de côté, les yeux fermés. Comme si elle venait de recevoir un coup en plein cœur

¹¹⁹ Zieliński, A. (2002). *Lecture de Merleau-Ponty et Lévinas : le corps, le monde, l'autre*. Paris : PUF, p. 101.

tellement la douleur du souvenir est insupportable. Le souvenir de sa fille est contenu dans ce bonbon. Elle apporte la sucette à sa bouche, et la dépose délicatement sur sa lèvre inférieure. Julie gardera l'objet là, déposé à cet endroit sensible de sa bouche. Puis elle croquera rapidement la sucrerie et l'engloutira. Nous entendons à peine le gémissement de douleur contenue qu'elle émet. Elle respire rapidement.

« Croquer la vie à pleines dents » ou « croquer la mort à pleines dents » ? Nous ne savons pas. Il est clair cependant que Julie tente d'incorporer, d'avalier, de digérer quelque chose. Mais quoi au juste ? Voudrait-elle renouer le temps d'un instant avec sa fille ? La porter de nouveau, en son sein ? En finir avec toute cette histoire, en l'avalant et en la rejetant ensuite (processus de digestion) ? Rechercherait-elle dans le fond à sentir dans la vie, dans ce moment, où elle est assise sur un matelas nu, ce que cet objet-souvenir lui rappelle, soit le bon, l'heureux, la « petite douceur », le câlin qui n'est plus, avec sa petite fille, qu'elle a tant aimée, et dont la chaleur du corps à ses côtés n'est plus ?

Perdre quelqu'un : on souffre que le mort, l'absent soit devenu de l'imaginaire, du faux. Mais le désir que l'on a de lui n'est pas imaginaire. Descendre en soi-même, où réside le désir qui n'est pas imaginaire. Faim : on imagine des nourritures mais la faim elle-même est réelle : se saisir de la faim. La présence du mort est imaginaire mais son absence est bien réelle ; elle est désormais sa manière d'apparaître. ¹²⁰

Lieu privilégié de mémoire, le corps est l'histoire de Julie, est la narration avec tout son chaos. Il ne porte pas de réponse, il est un lieu où s'ouvre un monde. Il soutient Julie dans les pas qu'elle fait. Il est le lieu où l'intériorité se fond à l'extériorité, la sensibilité à l'affectivité.

Ce lieu métaphorique [...] ouvre la voie à une passivité [...] en étroite dépendance vis-à-vis d'un pré-conscient effectif et « alloceptif », ouvert à autrui. Il n'y a plus lieu, en ce lieu, de parler

¹²⁰ Weil, S. (1991). *La pesanteur et la grâce*, Paris : Plon, p. 32.

d'une extériorité de l'autre, cet autre devenu à la fois intérieur et extérieur.¹²¹

Julie répète cette expérience de vouloir incorporer « quelque chose », en espérant peut-être un « nouveau commencement », car la répétition (nous reviendrons sur ce thème ailleurs aussi), nous en convenons, n'est pas essayer de reproduire toujours la même chose, mais contient l'espérance même d'un début. « Répéter, c'est se souvenir, aller puiser en soi la répétition une autre fois. Répéter nous demande de nous ouvrir à un espace indéfini de sollicitations, de surprises et de surgissements. »¹²² La répétition permet d'être au diapason, d'avoir une mise en perspective d'hier, mais aujourd'hui, tout en ayant un déroulement (futur) toujours nouveau, dans une fusion de tous ces horizons.

C'est avec Olivier qu'elle prendra en sa chair le souvenir de Patrice, incarné par Olivier. Elle fera l'amour avec lui, le temps d'une nuit.

En faisant l'amour avec Olivier, Julie souhaite évidemment et peut-être sans trop le comprendre elle-même, étreindre son mari. C'est en ce sens qu'Olivier est le fantôme de Patrick de Courcy, qu'il est symboliquement privé de son existence individuelle, autonome et séparée. Dans les scènes de la sucette et de l'étreinte, Julie a certainement autant de mal à se séparer de sa fille et de son mari qu'elle tente désespérément de provoquer cette séparation. Mais elle n'arrive pas encore à élaborer la tension et l'ambiguïté dans son désir de retenir les disparus et, en même temps, de les oublier complètement. Deux manières différentes de faire qu'il ne soit rien arrivé, qu'il n'y ait rien d'irréversible.¹²³

Ces actes de « prendre en elle » sont une sorte d'appel que nous pourrions entendre ainsi : « Habitez-moi de nouveau. Faites partie de mon quotidien. » Et inversement : « Je vais vous digérer, vous faire disparaître en moi, dans mon estomac, dans mon ventre. » Appel aux morts, et leur réponse un écho qu'elle retrouve en elle, dans

¹²¹ Bergo, B. (2010) Le messianisme philosophique chez Levinas : comme une chair se faisant parole, Dans Mondes Francophones, <http://mondesfrancophones.com>, Janvier.

¹²² Thiboutot, C. (2004). Psychanalyse et poético-analyse. Dans *Les Cahiers Gaston Bachelard*. Éditions Universitaires de Dijon, France, 6, 36-52.

¹²³ Thiboutot, C. (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle, p. 18é

l'existence incarnée qu'elle est. Une fois les « objets » consommés, il n'en reste rien. Le « miracle » de vouloir voir apparaître de nouveau, ou de se débarrasser pour toujours de spectres, n'a pas lieu.

Julie dans la scène qui suit a encore plus mal. Repousser le souvenir lui fait encore plus mal. Paroxysme de l'insupportable, elle tente d'exorciser la douleur intérieure en se mutilant le poing sur un mur de pierres des champs. Le corps serait-il une ancre existentielle au monde ? Julie, malgré tous ses efforts pour le repousser, vit son souvenir incorporé. « [M]on corps est fait de la même chair que le monde [...], et que de plus cette chair de mon corps est participée par le monde, il la reflète, il empiète sur elle et elle empiète sur lui [...]. »¹²⁴ Cette mémoire en elle ne s'endort pas. Elle travaille, elle porte l'histoire, et pousse Julie même dans les affres de la douleur, à marcher, à respirer, à manger. C'est toujours le corps qui porte... Porter l'enfant, porter le bagage, comme porter l'histoire, la narration. Porter, la « portance », dit le corps lui-même, dit la chair toujours déjà nouée aux affaires du monde.

Julie, dans l'émotion liée au souvenir, et cela choque le spectateur, se blesse le poing, se blesse avec intensité et violence. Quand nous sommes sous le coup de l'émotion, nos certitudes s'évanouissent, nos repères terrestres deviennent flous, l'existence se dérobe. Tout vacille. En se mutilant ainsi, Julie sent quelque chose. Étrangement, elle revient, les deux pieds bien posés sur la terre, et sent la douleur sur son poing, sent le réel qui l'accable. Maldiney dit que « l'événement, lui, est inimaginable et, en cela est réel »¹²⁵. Il est inimaginable pour une mère que sa fille de 5 ans meure avant elle. Ainsi, les émotions, le désespoir de Julie la ramènent à la réalité, au fait qu'elle ne maîtrise rien, qu'elle est sans prise aucune.

5.12 Fidèle-infidèle

Nous suivons toujours Julie, qui arrive à Paris. Elle sort d'un tunnel de métro, et nous comprenons qu'elle vient tenter de changer de vie, qu'elle vivra ici dorénavant. Que

¹²⁴ Merleau-Ponty, M. (1964/2001), *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, p. 297.

¹²⁵ Maldiney, H. (2007). *Penser l'homme et la folie*. Grenoble: Millon. p. 234.

la maison familiale est à vendre, et qu'elle ne veut plus y vivre et qu'elle veut rompre avec tout lien du passé.

Mais voilà qu'en gros plan, nous voyons que Julie porte une boîte de carton, collée contre elle, comme sa poitrine, comme si elle contenait un objet précieux, fragile. Elle n'a pas tout laissé derrière.

Julie tente d'imposer un écart, une distance entre son histoire de vie actuelle et la mémoire des événements qu'elle vient de vivre. Mais en portant ce carton contre son cœur, alors qu'elle essaie de se dépouiller de toute trace du passé, Julie ne fait-elle pas œuvre de mémoire ? Ne tente-elle pas d'oublier tout en étant incapable de la faire ? Ne réduit-elle pas le fossé entre la mémoire et l'histoire actuelle ? N'est-elle pas fidèle finalement en étant infidèle à son passé (en vendant la maison, en voulant s'exorciser de la douleur du souvenir du passé) ?

Normalement, dans la vie quotidienne, on ne perçoit pas la solidité et la fidélité de la terre qui nous porte comme l'enfant est porté par sa mère. Normalement on ne perçoit pas distinctement l'amour fidèle de son père. Tout comme l'enfant, l'adulte lui aussi perd de vue que le vrai fondement de la vie c'est l'amour que nous ont offert nos parents (...). Le premier commandement est là pour nous rappeler le fondement aimant et loyal qui forme le soubassement silencieux et fertile de toutes nos actions et nos passions.¹²⁶

Finalement, dans cette boîte, Julie porterait-elle l'amour, dans cette «fidélité originelle à l'égard d'une alliance irrésiliable » ?¹²⁷ Au fond, Julie, comme nous, serait-elle « là » pour « dire » sa fidélité à ce qui s'est effacé, être fidèle à son identité propre, à son histoire ?

L'identité personnelle comprend deux pôles. Celui de la «mêmeté» (notre personnalité, notre caractère) et celui de l'ispéité, «où l'identité est envisagée dans sa dimension proprement éthique, celle de l'homme capable de parler, d'agir, de se sentir responsable, en bref de viser une vie bonne en se

¹²⁶ Jager, B. (2010). *Notes sur Décalogue de Kieslowski*. Montréal : UQÀM.

¹²⁷ Lévinas, E. (1968). *Quatre lectures talmudiques*. Paris : Minuit, p. 107.

maintenant fidèle à soi-même, à la parole donnée, et ce, à travers les inévitables changements subis le long du temps.¹²⁸

Julie a posé des gestes concrets laissant entrevoir qu'elle travaille à continuer d'être bonne (pardon offert à la maîtresse de son mari, par exemple). Il est question d'une tâche : de s'habiter et de vivre sans les personnes qui contribuaient à la définir. Assez étonnamment, et sans qu'elle ne s'en rende compte, Julie est toujours elle : Sandrine lui confie que Patrice lui avait dit que sa femme était généreuse et bonne. Et aussi, malgré la dévastation, l'irréversible et dramatique perte, Julie est capable de vivre et d'être bonne. Lorsque nous réfléchissons à cette facette de l'identité, autour de la question de la bonté de Julie, nous pensons qu'être bonne, n'est pas seulement un vouloir-faire-le-bien qui mènera à l'actualisation – nous osons écrire, à la rédemption – de Julie. Dans le contexte de ce travail, la bonté, ce n'est pas une charité calculée qui attendrait une reconnaissance. Non, la capacité d'être bon se définit autrement. En effet, nous n'y pouvons pas grand-chose à cette bonté, ce n'est pas un talent, une qualité. « Autrui vous engage dans une situation où vous êtes obligé sans culpabilité, mais votre obligation n'en est pas moindre. C'est en même temps une charge. C'est lourd et si vous voulez, la bonté, c'est cela. »¹²⁹

La bonté ne se traduit pas par des idées ou des oboles, mais par une attitude de vie, un souci de l'autre vécu au quotidien, en permanence, dans l'excellence d'un rapport social plein, généreux, où l'autre n'est pas considéré comme faire-valoir – preuve vivante de ma bienveillance –, mais comme la fin en soi de toute positivité qui est en moi, celui devant lequel je m'efface, celui qui me fait oublier...¹³⁰

Julie reste elle-même. Demeure en elle, même dans la pire souffrance. Elle renoue avec elle. « Cette bonté n'a pas de discours et n'a pas de sens. Elle est instinctive et aveugle. [...] Elle est forte tant qu'elle est muette et inconsciente, tant qu'elle vit dans l'obscurité du cœur humain, [...]. Elle est simple comme la vie. »¹³¹

¹²⁸ Vilella-Petit, M. (2006) Visée éthique et quête du sens chez Paul Ricoeur, dans *Hommage à Paul Ricoeur (1913-2005)*, Journées de la philosophie à l'Unesco, p. 145.

¹²⁹ Lévinas, E. (1995). *Altérité et transcendance*. Paris : Fata Morgana-Le livre de poche, p. 11.

¹³⁰ Poirié F. (1996) *Emmanuel Lévinas : essai et entretiens*. Arles : Actes Sud, pp. 48-49.

¹³¹ Grossman, V. (1983). *Vie et Destin*. Paris : Julliard, p. 384.

Malgré cette possibilité existentielle du bon, tout au long de *Bleu*, nous sommes témoins du va-et-vient, de l'ambivalence de Julie, du risque de « briser » son identité. Car même si nous voyons Julie prête à s'impliquer auprès d'autrui, dans le sens du bien, de l'entraide humaine, nous la voyons aussi, dans toute la profondeur de l'existence, proche du désespoir (ou parfois de l'indifférence), dans l'envie d'arrêter ce travail d'existence, de fermer la porte derrière elle, et de ne plus jamais l'ouvrir.

5.13 Se déposer

Julie arrive donc dans son nouvel appartement. Elle fait le tour des pièces et va rapidement, à un moment donné (cela intrigue le spectateur), chercher un tabouret pour installer le contenu de la boîte de carton au plafond de la pièce centrale de l'appartement, une pièce entourée de fenêtres où la lumière frappera en plein cœur de l'objet : le mobile bleu d'Anna. Julie le regarde longuement une fois installé. Elle le contemple. Nous entendons une douce musique. Ce sont les mêmes notes que celles qui se trouvent sur la partition, que Julie a pliée en deux. La musique qui cherche à se faire entendre se lie au souvenir de Julie. Elle l'appelle à l'unification, à la transformation.

Julie effleure un des cristaux du mobile de son doigt. Toute la douceur du monde se retrouve dans son geste hésitant. Nous pouvons imaginer que Julie est dans le « monde du souvenir » avec Anna. « [I]l est tentant de considérer la mort comme une nouvelle relation, comme une façon d'être relié à ceux qui nous ont précédés, comme des retrouvailles avec les disparus que nous avons aimés. »¹³² Puis Julie, tout aussi doucement, ressert le poing après avoir senti ce « contact » impossible, et le colle contre sa bouche comme pour s'empêcher de crier sa douleur de ne plus pouvoir vivre vraiment ce que porte son souvenir.

¹³² Ferron, E. (1999), *Phénoménologie de la mort : sur les traces de Lévinas*. Dordrecht (Pays-Bas) : Kluwer. p. 159.

CHAPITRE VI

SOUVENIR

Nous avons suivi Julie pas à pas, dans ses fuites comme dans ses rapprochements par rapport à autrui, à elle. Nous la voyons faire sens, aller dans le sens avec ce qui n'en a aucunement. Le phénomène du « se souvenir » prend de plus en plus d'ampleur dans *Bleu*, et nous nous demandons : « Mais comment est-ce que Julie va se souvenir ? Comment reviendra-t-elle dans le monde du quotidien avec cette expérience en elle ? » Mais *Bleu* continue à nous orienter dans le chemin de Julie, dans ce travail si simple et si complexe travail de l'existence.

6.1 Rencontre

Nous revenons à Julie qui s'installe dans son « nouveau » quotidien. Elle s'affaire. Nous la voyons, probablement quelques mois après l'accident, dans le cabinet de son médecin, qui lui confirme qu'elle est en pleine santé. Le téléphone sonne, le médecin répond. Nous entendons : « Bonjour, c'est Antoine. » Assez étrangement, on demande à parler à Julie, à l'autre bout du fil. Le médecin tend le combiné à Julie, qui elle, soulève les sourcils émettant une réaction de surprise pouvant vouloir dire : « Mais c'est qui celui-là ? ». Nous n'avons aucune idée de comment cette personne a pu rejoindre Julie alors qu'elle était chez son médecin. Julie prend le combiné et entend la voix d'un jeune homme. Il se présente en lui mentionnant qu'il ne la connaît pas, ce qu'elle confirme rapidement. Elle s'excuse alors, retire le combiné de sur son oreille et demande au médecin qui est ce jeune homme. Le médecin dit simplement

qu'Antoine la cherche depuis longtemps et qu'il lui a donné la permission d'appeler au cabinet pour la rejoindre.

Julie reprend la conversation au téléphone.

Antoine	-J'voudrais vous rencontrer. C'est important.
Julie	-Rien n'est important.
Antoine	-C'est à propos d'un objet.
Julie	-Quel objet ?
Antoine	-Une chaînette. Une chaînette avec une croix.

En entendant ces paroles d'Antoine, Julie se touche alors le cou. Directement, sans penser, sa main va à son cou. Comme si son corps avait une mémoire. Son corps se souvient de la chaleur du métal, de la croix, du symbole que ce bijou représentait. La scène se clôt avec la main de Julie posée sur son cou, cette structure de chair qui « symbolise la communication entre l'âme et le corps »¹³³ et le mariage de Julie.

Le prochain (gros) plan nous montre une chaînette sur laquelle pend une petite breloque : c'est une croix. Une croix chrétienne, symbole de la foi et de l'amour, ce qui nous laisse sous-entendre que Julie a perdu, lors de l'accident, en plus d'Anna et de Patrice, sa foi, l'espoir et la capacité d'aimer peut-être. L'appel d'Antoine l'agite, la ranime. Là, Julie se retrouve face à elle, face à la croix, dans un « tournant » de l'existence.

Les motifs d'Antoine ne sont pas encore connus. S'il lui tend ainsi la chaînette, s'il lui montre ce souvenir de l'accident, c'est qu'il a une histoire à raconter par rapport à cet événement. Effectivement, nous apprenons qu'Antoine a été le seul témoin de l'accident, et le premier à porter secours aux accidentés. Julie regarde la chaînette pendant plusieurs secondes, sans mot dire. « Je l'avais oubliée... », dit-elle ensuite.

Antoine commence à raconter comment il a retrouvé la chaînette après l'accident, « tout près de la voiture ». L'adolescent relate qu'il ne voulait pas garder cet objet, que

¹³³ Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, p. 292.

« c'est du vol » de garder quelque chose qui ne nous appartient pas. Antoine n'a pas la conscience tranquille, il a trouvé cet objet et veut le remettre. Le jeune homme n'a pas été prénommé ainsi pour rien, pouvons-nous imaginer.

Antoine de Padoue est le saint patron des fiancés et des causes perdues. Au Québec, en tout cas, son nom est très connu et il y est souvent prié. Surtout par les croyants qui cherchent « quelque chose ». Qu'il s'agisse d'une nouvelle orientation à donner à leur vie, d'une personne, d'une guérison, de Dieu lui-même ou plus simplement, d'un objet.¹³⁴

Antoine a « archivé » l'histoire de l'accident et en est le porteur. « Ainsi confié à la créance d'un autre, le témoignage transmet à l'histoire l'énergie de la mémoire déclarative. »¹³⁵ Antoine souhaite partager sa mémoire, pour que Julie retrouve la sienne. Mais elle refuse catégoriquement : « Non ! » Et dans la seconde qui suit ce refus catégorique apparaît rapidement un fondu au noir. Tous nos sens sont touchés, comme toute Julie est touchée par ce qui lui arrive. Nous entendons alors simultanément la musique de la marche funéraire (jouée lors de funérailles d'Anna et de Patrice), ici accentuée, forte presque. Julie se referme, mais encore une fois, la musique, elle, continue pendant le fondu au noir. Le temps s'arrête, tout en se poursuivant. Lorsque la lumière revient sur Julie, la femme s'excuse d'avoir agi ainsi devant la générosité d'Antoine.

Julie en s'excusant en toute honnêteté s'ouvre à Antoine et se rend disponible à lui. En effet, avant la fin de cette rencontre importante, Julie répond à la demande d'Antoine, soit d'éclaircir les dernières paroles de Patrice, avant son décès : « Essayez donc de tousser maintenant ». Julie en entendant cette phrase se penche la tête, les mains (qui tiennent toujours la chaînette) sur le front. Nous ne voyons pas son visage. Antoine la regarde, perplexe, inquiet. Comme c'est probablement ce qu'il pense, nous pourrions nous aussi facilement imaginer que Julie pleure. Mais elle relève la tête, et voilà que son visage traduit l'expression du rire. Pour la première fois dans le film, Julie

¹³⁴ Thiboutot, C. (2010). The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's *Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle, p. 6.

¹³⁵ Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, p. 647.

rit, grâce aux dernières paroles prononcées par son défunt époux. Julie se souvient et cela lui apporte de la joie.

Elle se rappelle que ces derniers mots sont ceux d'une blague. Julie relate à Antoine que cette blague les a fait rire, elle et Anna. Pour la première fois le bonheur du souvenir s'immisce dans la vie quotidienne et il est partagé avec autrui. Partagé avec celui qui a reçu les mots du mourant qui a fait rire, qui a donné du bonheur à sa fille et à son épouse, et qui a permis à Julie de garder un souvenir heureux.

En expliquant à Antoine la blague de son mari, elle nous donne également une clé pour comprendre le sens du film. Plus précisément, elle lui dit que son mari est de ce genre de personnes qui aiment raconter la chute deux fois. Mais il faudra attendre la conclusion de *Bleu* pour vraiment comprendre que cette habitude qu'a son mari de répéter la fin (notamment lorsqu'il compose une pièce de musique) fait référence au fait que dans les affaires humaines, il n'y a pas vraiment de création ex nihilo ou de conclusions définitives, mais seulement des interruptions, des reprises et des histoires, c'est-à-dire des médiations et des passages. Des compositions en somme.¹³⁶

La femme raconte donc l'histoire drôle, mais elle ajoute ensuite des informations : où Patrice finissait de raconter la blague, « la voiture a rebondi... ». La mémoire lui revient. Elle se narre, même brièvement, dans cette ouverture fondamentale à Antoine.

La mise en récit marque une bifurcation dans l'identité elle-même – qui n'est plus seulement celle du même – et l'identité de soi qui intègre le changement comme péripétie. On peut parler dès lors d'une identité narrative : c'est celle de l'intrigue du récit qui reste inachevé et ouvert sur la possibilité de raconter autrement et de se laisser raconter par les autres.¹³⁷

Julie en se racontant est alors liée à Antoine, mais aussi complètement liée en elle, en ce monde du souvenir. La mémoire ici n'est donc pas un simple outil de conservation

¹³⁶ Thiboutot, C. (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle, p. 7.

¹³⁷ Ricoeur, P. (2005). Devenir capable, être reconnu. Dans *Esprit*, 7, juillet, p. 126.

figé dans un discours immuable. Elle est au contraire évolutive, créative et inventive. Julie sans la rencontre avec Antoine n'aurait peut-être pas eu accès à ces images, à ces mouvements de mémoire en elle. Elle ne se souvient pas seule. Nous créons ensemble le souvenir. L'apport d'Antoine à l'histoire de Julie lui permet de se narrer, de se « créer ». Il en va de même pour Antoine.

Par la suite, Antoine veut lui redonner la chaîne pour boucler la boucle peut-être. Mais Julie la refuse. « Vous l'avez rendue. Elle est à vous. » En voulant remettre la chaînette à Julie par acquit de conscience, c'est-à-dire pour ne pas la lui voler, mais peut-être aussi pour effacer ce qui s'est passé, pour se délier (ce qui évidemment, pour lui aussi, est impossible), « il lui donne la possibilité d'accéder à son expérience de perte et de s'approprier quelque chose du lien que le Christ symbolise [la croix dont il est question est une croix chrétienne], c'est-à-dire l'amour de son mari dans la foi. Plus que l'objet lui-même, c'est de cette possibilité symbolique qu'Antoine refuse de priver Julie. »¹³⁸ Mais c'est Julie qui refuse ce don. Mais refuse-t-elle vraiment ? Plutôt, refuserait-elle à Antoine le désir de vouloir faire table rase de cette expérience ? Ou peut-être encore remercie-t-elle Antoine finalement d'être passé dans sa vie en lui offrant ce symbole, de lui avoir tendu une perche ?

C'est ici la seule scène du film où Julie ne porte pas la gravité, mais quelqu'un d'autre. Antoine est pris, gêné, alors que Julie rit. Alors peut-être que oui, en refusant la chaînette, donc en l'offrant à Antoine, elle le remercie de lui rappeler le *bon souvenir* de son mari ? Nous sommes surpris dans cette scène et contre toute attente, celui qui donne (Julie) n'est pas celui qu'on pensait (Antoine). Ce sera la même chose avec la maîtresse de Patrice, le mari décédé de Julie. Dans ces deux relations, c'est contre toute attente que Julie fait un don. On pourrait aussi dire qu'à la fin, la chose rapportée par Antoine n'est plus un objet, mais un symbole : soit la marque d'un lien.

Dans cette scène et à la suite du refus de Julie d'accepter la chaînette, nous voyons tout de même le visage perplexe d'Antoine. Antoine est lié bien malgré lui. Que faire

¹³⁸ Thiboutot, C. (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle, p. 7.

avec cette responsabilité de porter la croix de Julie ? Antoine est un jeune homme, l'héritage est grand. La brèche est toujours béante pour lui, comme pour Julie.

Peut-être sent-il qu'il n'a pas été reçu, que la mémoire ne peut pas s'installer, dans un esprit tranquille ? « Le témoin a vu; celui qui reçoit son témoignage n'a pas vu : c'est seulement par l'audition du témoignage qu'il peut croire (ou ne pas croire) en la réalité des faits que le témoin rapporte. »¹³⁹ Julie atteste et n'atteste pas, en même temps. Elle confirme que l'accident a eu lieu, mais refuse d'entendre (de revivre) l'histoire de l'accident, refuse l'objet la liant à ce souvenir. Antoine, le témoin, « demande à être cru. Il ne se borne pas à dire : « J'y étais », il ajoute : « Croyez-moi. » La certification du témoignage n'est alors complète que par la réponse en écho de celui qui reçoit le témoignage et l'accepte [...] »¹⁴⁰

Antoine aurait peut-être voulu redonner cette chaînette à Julie pour qu'elle l'intègre dans son histoire passée, mais elle lui lègue, et lui somme d'en être le porteur, et il porte physiquement la chaînette, nous le voyons, à la toute fin du film. En effet, dans les dernières scènes du film, nous apercevons Antoine, au lit, qui s'étire pour faire cesser l'alarme de son réveille-matin, pense-t-on (car nous n'entendons que la musique, le chant). Il est 6 h 44. Tout endormi, Antoine fait un deuxième geste : celui de porter sa main à son cou. Comme ce fut le cas pour Julie lorsque Antoine, au téléphone, lui avait parlé de la chaînette qu'il avait trouvée.

Antoine dans cette scène est pensif, hanté peut-être par l'accident qu'il a vu. Lié à Julie, comme à Anna et Patrice, ces disparus. La chaînette ne le laisse pas tranquille. Ici, Antoine semble être entre le rêve et la réalité, à peine tiré de son sommeil. Il semble méditer, être au-delà de son quotidien. Comment oublier ? Comment se souvenir ? Dans quel lieu se tenir ? Une simple chaînette qui provoque tant de questions... La chaîne d'or (car le bijou en question est aussi en or) est le « symbole des liens et des relations entre le Ciel et la Terre, et d'une façon générale entre deux extrêmes ou deux

¹³⁹ Brito, E. (1999). *Heidegger et l'hymne du sacré*. Leuven : Leuven University Press, p. 578.

¹⁴⁰ Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, p. 205.

êtres. Platon fait allusion à la corde lumineuse enchaînant l'Univers. Cette chaîne d'or aurait pour but de relier le Ciel et la Terre. »¹⁴¹

Un lien presque spirituel unit Antoine à autrui. De plus, nous notons que la couleur dans cette séquence est profonde, bleue. Elle invite au silence et au recueillement dans la nuit des temps. Dans la suite de cette scène, Antoine tire délicatement le bijou et flatte la Croix, tout en tournant la tête dans la même direction que celle où se dirige la caméra. Le mouvement de tête avec le mouvement de caméra semble lier Antoine à la scène qui s'en vient, soit celle qui est probablement la mort de la mère de Julie. En effet, et c'est tout en ombres et en suggestions, que nous voyons une infirmière qui accourt pour voir la mère de Julie, affaissée dans sa chaise, les yeux fermés. Antoine se trouve ici lié (cinématographiquement et symboliquement avec la chaînette) à l'histoire de Julie, à sa vie, aux personnes qu'elle aime, qu'elle a aimées. Il s'incarne au cycle de la vie et fait œuvre de mémoire en lien avec autrui, en lien aussi, nous osons le penser, avec un au-delà.

6.2 Eau et matrice

À plusieurs reprises, dans *Bleu*, nous voyons Julie nager dans une piscine. Ce sont des scènes représentatives, souvent très bleutées, où Julie est seule. L'eau, « élément transitoire par excellence »¹⁴² qui ne cesse de se métamorphoser, qui ne cesse de nous métamorphoser, est d'une importance capitale, et ponctue *Bleu*, comme le font les fondus au noir. L'eau, élément matriciel, souvent associée à la vie et à la naissance, est ici « un type de destin, un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être »¹⁴³.

Julie va se noyer dans l'oubli ? Pour se délier de quelque chose ? Mais, paradoxalement, l'eau la contient, la ressemble, l'empêche de se disperser. Cet

¹⁴¹ Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, p. 200.

¹⁴² Thiboutot, C. (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle, p. 5.

espace aqueux et maternant la tient en vie, la calme, la soulage, mais ne peut empêcher celle qu'elle protège (Julie) de « vivre ce qu'elle a à vivre ». L'eau est un refuge, mais ne coupe pas Julie de la brèche, de la souffrance. En effet, dans la scène qui suit la rencontre avec Antoine, Julie après avoir nagé quelques largeurs de piscine, se donne un élan pour en sortir et elle fige alors, en arrêt, puis elle se laisse tomber doucement dans l'eau. Comme si quelque chose faisait une brutale effraction en elle qui la paralysait complètement. Comme si une douleur que nous ne voyons pas s'emparait d'elle. Comme si une entité lui disait « tu te souviendras », ce qui est aussi dire « tu n'oublieras pas »¹⁴⁴, relate Ricoeur.

Simultanément à l'arrivée de cette douleur-effraction (« mnémé » qui relève de l'affect où le souvenir y apparaît de manière passive sans que Julie le veuille), nous entendons la musique des funérailles. Julie se laisse couler, puis son corps flotte. Le visage dans l'eau, se bouchant les oreilles à l'aide de ses mains. Elle souhaite s'empêcher de sentir et d'entendre « ça », empêcher l'envahissement de la musique, du souvenir qui y est greffé. Julie, dans cette position de corps flottant qui semble sans vie, n'entend peut-être plus et ne respire plus. Ici, comme au début du film, lorsqu'elle tente d'avaler des comprimés de médicaments, Julie tente de se refuser la vie. Mais la tête sous l'eau, même les oreilles bien bouchées, on entend toujours son cœur battre.

Nous pouvons lier une scène à celle-ci même si les deux scènes ne sont pas voisines dans le film¹⁴⁵. Il semble qu'elles démontrent une « évolution du souvenir qui s'installe » en Julie, par le choix qu'elle fait, de renaître. Nous l'avons vu, dans cette première scène, Julie a un choc provoqué par un souvenir naissant. Elle prend alors dans l'eau la position d'une noyée. La scène finit ainsi. Cependant, plus loin dans le film, dans une séquence similaire, Julie se noie dans le sens qu'elle va sous l'eau longtemps. La caméra et nos yeux la cherchent. Nous pensons : « Cette fois-ci, ça y est, elle ne reviendra pas à la vie. » Nous nous souvenons de la scène où l'on voyait son corps sous l'eau, sans vie. Ici, nous ne la voyons pas, elle est allée trop profondément dans l'eau et elle ne refait pas surface. Et nous sommes alors immédiatement saisis par la sortie

¹⁴⁴ Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, p. 106.

¹⁴⁵ 00 :45 :39 et 01 : 19 :17.

surprenante et brusque de Julie. À bout de souffle, Julie renaît, contre toute attente en tousotant un peu et en cherchant sa respiration. Scène primitive de naissance ? « Dans l'eau de la piscine, Julie entre dans la mort et en ressort. Elle s'y lave d'une souillure qui la confine à un temps suspendu, arrêté. »¹⁴⁶

6.3 Souvenir « nommé »

Plusieurs événements nous portent à croire qu'il en sera ainsi : que Julie vivra de l'ambivalence, qu'elle tentera d'effacer le souvenir, la douleur, mais qu'elle commencera aussi à sourire, en se souvenant. Que tout simplement, Julie « s'existera » dans la rencontre, dans l'événement qui se présente à elle. Un autre personnage, Lucille, contribue à développer les événements en ce sens. Cette jeune femme s'introduit dans la vie de Julie telle une surprise, tel un événement, en rentrant chez elle avec un bouquet de fleurs et un « Merci ! » qui lui est généreusement adressé. Julie est étonnée, et Lucille lui explique qu'elle aurait été évincée de son appartement - pour ses mœurs douteuses, devine-t-on - si Julie avait signé la pétition comme tous les locataires de l'immeuble l'avaient fait. Lucille sait que la seule personne qui n'ait pas signé la pétition contre elle, la seule qui n'ait pas jugé ses comportements « impurs », de tous les locataires, est Julie.

Donc, Lucille entre chez Julie, sans gêne aucune. Elle aperçoit le mobile bleu suspendu au plafond et s'en approche doucement. Elle ne bouge plus devant le mobile, ne parle plus. Puis elle exprime alors un souvenir : « Quand j'étais petite, j'avais une lampe exactement comme ça. Je me mettais en dessous et je tendais la main. Mon rêve, c'était de sauter assez haut pour pouvoir la toucher. Elle touche le mobile, et sourit. Elle poursuit : « En grandissant, j'ai oublié... ». Ici, l'oubli préserve le souvenir. Lucille en voyant le mobile s'est souvenue qu'elle en avait un identique, dans son enfance. Parfois, nous tentons de préserver un souvenir contre l'oubli. Mais ici, c'est l'oubli qui

¹⁴⁶ Thiboutot, C. (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle, p. 6.

nous montre que le souvenir est bel et bien préservé. En revenant en contact avec cette chose, Lucille se rappelle. «[C']est l'oubli qui rend possible la mémoire. »¹⁴⁷

Lucille se retourne alors vers Julie et lui demande où elle l'a trouvé, cet objet qui a fait partie de sa vie d'enfant.

Julie (hésitante) - J... J'l'ai trouvé...
Lucille - C'est un souvenir ?

Julie, même si elle est infidèle – ou plutôt jalouse en quelque sorte de cette vérité qu'elle ne veut pas « laisser aller » - (elle n'a pas trouvé le mobile bleu, comme elle le mentionne à Lucille), est tout de même fidèle, dans le sens, et pour la première fois, qu'elle reconnaît et acquiesce que « oui, c'est un souvenir », avec un hochement de tête. « Dans la mémoire, il s'agit d'exister tout entier sur le mode de la fidélité. »¹⁴⁸

Il s'est passé quelque chose dans l'appartement à cet instant. Dans cette rencontre entre Lucille et Julie, mais aussi dans cette rencontre entre Lucille et le mobile. Lucille s'est rappelé quelque chose, qui a fait écho en Julie. Julie en gardant le secret au sujet du mobile bleu, vit tout de même une vérité, en silence. La femme a eu une pensée fidèle au souvenir, une pensée authentique, vraie, que Julie reconnaît et accueille. « Plus précisément, c'est dans le moment de la reconnaissance, sur lequel s'achève l'effort du rappel, que cette requête de vérité se déclare elle-même. Nous sentons et savons alors que quelque chose s'est passé, que quelque chose a eu lieu, qui nous a impliqués comme agents, comme patients, comme témoins. Appelons fidélité cette requête de vérité. »¹⁴⁹

Julie est fidèle à son souvenir, elle ne le fuit pas, ne le « fantasme » pas autrement que tel qu'il se présente à elle. Ainsi, Julie révèle, se révèle, sort peu à peu du mode « fuite » dans lequel est s'est inscrite à plusieurs reprises. Elle se sort de la fuite, mais aussi de la

¹⁴⁷ Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil. p. 572-573.

¹⁴⁸ Brito, É. (1999). *Heidegger et l'hymne du sacré*. Leuven : Leuven University Press, p. 226.

¹⁴⁹ Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, p. 66.

solitude qu'elle s'est imposée, même si elle ne partage pas encore ouvertement son histoire, son secret, son souvenir.

Julie tisse ici un premier nouveau lien d'affection avec cette femme, qui lui fait dire qu'elle porte des souvenirs, cette femme qui lit, en quelque sorte, l'histoire passée de Julie. Car Lucille sent, détecte quelque chose chez Julie, quelque chose que Julie n'arrive pas à « cacher ».

Cette rencontre, cet échange où tout n'est pas dit, où certaines révélations ne sont pas avouées, est un événement qui met en œuvre la vérité, même cachée... La vérité finalement ne serait que l'acte de comprendre et de sentir, d'interpréter, d'aller dans le même sens. Le dialogue n'aurait rien d'un échange d'informations. Au contraire, il est la condition qui permet que l'on nous parle, que l'on nous questionne.

« Il a dû t'arriver quelque chose... T'es pas le genre qu'on trompe », que Lucille devine (et très justement). Et nous pourrions ajouter, aux paroles de Lucille « Je ne suis pas le genre qu'on trompe non plus. Allez, parle-moi. Raconte-moi. Je sais. » Lucille a cette capacité de « voir », d'être animée, de laisser monter en elle le désir, le besoin, l'envie de vivre. Malgré son « impureté de profession » - « la profession de pureté est plus qu'un angélisme, c'est un non-sens et une impossibilité radicale »¹⁵⁰ - Lucille incarne l'« être-en-lien » (attentive à autrui, mais capable aussi de laisser aller, de ne pas tout voir). Mais, à ce moment d'ouverture et de générosité pure, Julie se referme : elle sourit en pinçant les lèvres et évite de poursuivre l'échange avec Lucille. Elle va alors rapidement mettre les fleurs blanches (symbole de pureté...) dans un pot, dans la cuisine. Malgré les signes physiques de fermeture à l'autre, de refus de s'ouvrir à Lucille, Julie s'ouvre, malgré elle. Il y a un échange, une ambiance, une Stimmung qui nous fait sentir qu'il se trame quelque chose de nouveau : un liant s'installe.

6.4 Confrontation avec la fuite et l'oubli

¹⁵⁰ Jankélévitch, V. (1960). *Le pur et l'impur*. Paris : Flammarion, p. 7-8.

Nous sommes témoins d'une ambivalence, d'une vie vacillante mais qui s'installe, d'une suspension qui est moins évidente, d'une brèche, toujours présente, mais qui permet à Julie de respirer un peu plus profondément parfois. En effet, Julie « s'organise », se recrée des habitudes (aller au café, aller nager). Dans la scène suivante, alors qu'elle est installée au café du quartier (ce qui fait partie de ses nouvelles habitudes quotidiennes), il y a irruption. Comme si le quotidien tranquille absolu ne pouvait faire partie de la vie de Julie comme elle le souhaite. En effet, Olivier refait surface dans sa vie. Il la retrouve par hasard, dans ce café, alors qu'il la cherchait depuis des mois. Surprise, Julie laisse l'homme s'installer à la table avec elle, sans dire mot. Olivier lui raconte que c'est la fille de sa femme de ménage qui a vu Julie, dans le quartier, et que c'est ainsi en quelque sorte qu'il a pu la retracer.

Il fait alors remarquer à Julie qu'elle s'est enfuie lors de leur dernière nuit passée ensemble. Olivier lui demande : « C'est moi que vous avez fui ? » Elle fait un signe de tête que « non », que ce n'est pas lui qu'elle a fui. En lui montrant qu'elle ne l'a pas fui lui, elle admet malgré elle, qu'elle a effectivement fui, cependant. Elle semble fâchée de voir cet homme de son passé raviver sa mémoire, mais curieusement, lui répond, donc « s'engage » avec lui. Olivier, par sa présence, contribue à faire en sorte que les tentatives de fuite de Julie - cette fuite, déjà impossible - soient encore plus impossibles, car il y a dans la fuite, d'ores et déjà, « une absence de tout refuge »¹⁵¹.

Julie aurait alors pu demander à Olivier de la laisser seule, elle aurait pu se lever et quitter le café. Mais elle n'a pas choisi d'emprunter ces voies. Il y a des moments où il faut choisir certaines orientations, être ici plutôt que là, bref s'aligner sur des directions déterminées de l'existence. Ce qui en revanche ne signifie jamais que nous « arrivons à demeure ». Au contraire, elle reste assise là. Elle choisit d'être là, en ce sens, dans la passivité qui finalement n'est peut-être pas si passive que ça... Julie « est », et reconnaît : « [J]e sais, par savoir intime, que ce que j'aimerais oublier ne disparaîtra pas totalement, que cela peut refaire surface à tout moment, à la manière d'un spectre. »¹⁵²

¹⁵¹ Lévinas, E. (1979). *Le temps et l'autre*. Paris : PUF, p. 59

¹⁵² Greisch, J. (2001). *Paul Ricoeur: l'itinérance du sens*. Grenoble: Million, p. 309.

La suite de cette scène nous indique que Julie a besoin d'autrui pour se souvenir. Il y a même un début de désir de partage de l'histoire avec Olivier. C'est ce qui se manifeste, lorsque Julie, par la fenêtre du café, voit, dehors, arriver le flutiste qui s'installe pour jouer au coin de la rue. Olivier et Julie entendent sa musique.

Julie – Vous entendez ce qu'il joue ?
 Olivier – On dirait –
 Julie – Oui.

Avec une économie importante de mots, nous comprenons tout de même. Nous comprenons que Julie se souvient de cette musique, qu'Olivier la reconnaît, lui aussi. Ensemble, ils partagent cet instant. Nous ne sommes pas certains, en tant que spectateurs, si la musique jouée par le flutiste existe vraiment, ou si elle est en cours de création, reconnue par Olivier et Julie comme étant une suite possible du Concerto non terminé, ou si elle est effectivement du passé, écrite quelque part. Mais elle est reconnue par ces deux personnages, qui l'intègrent dans cet acte de partage. Ricoeur nous enseigne qu'en considérant l'acte de faire mémoire comme l'une des modalités d'apparition de la puissance d'agir du soi, le passé ne peut alors être compris comme quelque chose de fini, de révolu, de derrière nous. Nous entendons, sans que ce soit dit, que tout reste à faire. Nous entendons poindre une lueur d'espoir. En effet, ceux qui ont été, ce qui a été fait partie de la tradition vivante, agissante, capable de mettre en lumière, dans les nouveaux jours à venir, tous les enjeux de l'existence. « Les morts d'hier sont les vivants d'autrefois, agissant(?) et souffrant(?). Comme nous, ils étaient travaillés par la même puissance d'agir, le même désir de vivre heureux. »¹⁵³

6.5 Répétition et retour aux origines

En pleine mouvance, Julie va rendre visite à sa mère. Effectuerait-elle un retour aux sources (comme elle a repris, nous l'avons vu, son nom de jeune fille), au début de son histoire de femme, sur cette terre ? Assez étrangement, dans ce début de scène, on

¹⁵³ Moleka Liambi, J. de D. (2007). *La poétique de la liberté dans la réflexion éthique de Paul Ricoeur*. Paris : L'Harmattan, p. 152.

dirait que Julie sort d'un bois. Elle passe entre deux arbres pour arriver sur le terrain de la pension où habite sa mère. Se pourrait-il que pour aller vers nos origines comme Julie le fait, peut-être devons-nous « suspendre » le cours préoccupé de notre quotidienneté et pivoter en direction d'un monde autre, nous présenter au seuil d'un monde que l'on « oublie » le plus souvent dans le quotidien enchaîné ? Peut-être... En tant que cliniciens, nous reconnaissons que la thérapie fonctionne ainsi : entrer et sortir du cabinet de son psychologue, sortir de l'affairement quotidien et y revenir.

Si nous revenons à Julie, nous, spectateurs, sommes un peu étonnés de voir que Julie n'arrive pas par un chemin, un passage prévu à cet effet (pour les visiteurs, les pensionnaires de l'endroit). Nous ne savons pas finalement comment elle a fait pour en arriver là, ainsi. C'est son chemin, sa « quête », son « pèlerinage » presque. « Dans la forêt, il y a des chemins qui, le plus souvent encombrés de broussailles, s'arrêtent soudain dans le non-frayé. »¹⁵⁴ Julie arrive là où elle doit être. Elle a suivi sa direction, a débroussaillé et arrive chez sa mère.

Nous voyons ensuite Julie arriver à la chambre de sa mère. Les images sont accompagnées d'une musique de « cirque ». Ici, la musique entendue en est une plus traditionnelle. Une musique que peut-être Julie a entendue lorsqu'elle, enfant, allait au cirque. C'est un peu comme si cette « ambiance », cette Stimmung (créée par cette musique) plongeait Julie, et les spectateurs, dans le passé. Dans le même ordre d'idées, la caméra nous montre en même temps que l'on entend cette « musique d'enfance », des photos de famille, images du passé, dans le salon. Nous voyons même Julie, petite fille, sur l'une d'elles. Petit détail technique, la caméra se meut de droite à gauche, dans cet extrait de séquences, suggérant un retour en arrière, plutôt qu'un aller vers demain. De plus, plus la caméra recule, plus les photos vues sont anciennes. Il est aussi à noter que même si nous sommes conscients que nous régressons vers le passé, nous voyons dans le reflet de la porte vitrée, Julie arriver chez sa mère. Nous sommes aussi dans le « maintenant ».

¹⁵⁴ Heidegger, M. (1949/2009). *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard, page préliminaire.

Julie s'adresse à sa mère « Maman... », qui elle lui répond « Marie-France ». La mère ne reconnaît pas sa propre fille. Julie la corrige. « Ah... Julie », répond alors la mère, qui ne semble pas certaine de vraiment reconnaître sa fille. Puis la mère enchaîne en disant : « Ils m'avaient dit que tu étais morte (sans émotion aucune de la part de la mère). Tu as l'air bien. Si jeune. Toute jeune. Tu as toujours été la plus jeune, mais maintenant, on dirait que tu as 30 ans. Quand nous étions petites – ». Julie interrompt sa mère pour la corriger de nouveau. Nous comprenons donc que la mémoire de la mère est affectée.

Nous nous demandons alors ce que cherche Julie en allant rendre visite à cette femme à la mémoire défaillante, à ce moment précis de sa vie. Pourrions-nous penser que la mère ait un rôle central dans la « naissance » (physique, psychologique, existentielle) de sa fille, dans l'aide, la guidance qu'elle puisse lui apporter ?

Les prochaines paroles échangées nous orientent dans le sens de cette rencontre, qui peut sembler absurde. Mais à un moment, la mère se souvient que dans la vie, on ne peut pas renoncer à tout, comme le souhaite Julie qui venait tout juste d'affirmer : « Maintenant j'ai compris. Je ne ferai plus qu'une chose : rien. Je ne veux plus de possessions, plus de souvenirs, d'amis, d'amour ou d'attache. Ce sont tous des pièges. » N'est-ce pas là la réflexion d'une mère qui fait preuve d'une mémoire adéquate, qui arrive à puiser dans son souvenir d'expérience de vie ? Nous aurions pu entendre la mère dire à Julie : « Ma fille, si je me fie à ce que j'ai vécu, à mon passé, à mes souvenirs, je peux t'affirmer que tu ne pourras pas tout abandonner, et tout laisser derrière toi. La mémoire te rappellera à elle. »

Même si la mère a des pertes temporaires de mémoire (mais que nous savons irréversibles et appelées à s'amplifier avec la dégénérescence neurologique de son cerveau) de mémoire, elle arrive toujours à retrouver des événements, des souvenirs qui aident à orienter sa fille. Un peu comme Julie, qui, à sa façon aussi, tente l'oubli, mais qui porte des choses, hors d'elle et en elle, qui lui permettent de retrouver un sens. Y aurait-il donc une facette originaire et éthique de la mémoire ? Assez étrangement, la mère de Julie confond les souvenirs, ne reconnaît plus à qui elle s'adresse, mais arrive à se souvenir qu'elle doit « protéger » sa fille, lui dire « les vérités de la vie », être fidèle

finallement à son rôle de mère, en annonçant à sa fille que l'« on ne peut pas renoncer à tout ». Finalement, nous pourrions dire que ces paroles sont éthiques. La mère démente, pendant un instant, reste donc la mère, la mère aimante qui conseille. Il y dans le visage étranger de sa fille Julie, un appel à la responsabilité, que la mère reconnaît.

Cette scène est touchante. Julie semble comprendre la maladie de sa mère, et corrige la confusion. Julie sait très bien que sa mère ne la reconnaît pas, puis peut-être la reconnaître. En quête de faire sens, en désir de se raconter, Julie retourne à la première personne qui a posé un regard sur elle, à la personne qui l'a mise au monde. Malgré les embûches, malgré les erreurs, Julie retrouve le fil de son histoire et puise en ses souvenirs. Sa mère est là, confuse, qui reçoit les questions de sa fille, qui reçoit les informations concernant sa fille, témoin du parcours de sa fille (même si elle ne s'en souvient pas d'une minute à l'autre). La mère sert probablement de miroir à Julie, finalement. Car Julie aurait pu quitter sa mère incapable de l'aider, de partager avec sa fille. Mais Julie reste, et jusqu'à la fin de cette rencontre, Julie continuera, malgré les embûches à se souvenir justement, à y voir plus clairement, malgré le regard nébuleux de sa mère.

Avant de quitter, Julie demande une dernière chose à sa mère; elle lui demande si elle avait peur des souris quand elle était petite (car il y a dans son nouvel appartement une souris avec ses petits). Julie fait appel à la mémoire chronologique de sa mère tout en sachant que sa mère ne pourra probablement pas lui répondre justement. Julie mentionne à sa mère qu'elle ne se souvient plus si enfant, elle avait peur. Nous savons que maintenant, elle a peur, car, dans certaines scènes précédentes, nous avons vu sa réaction à la vue des souris. La mère répond que non, qu'elle n'avait pas peur, que c'était Julie qui avait peur. Encore une fois, la confusion de la mémoire maternelle règne alors que celle de Julie est tout à fait lucide. Elle voit clairement que sa mère n'arrive pas à se retrouver dans l'histoire. Julie se souvient de sa peur enfant, et peut-être de mieux en mieux de l'accident, de sa fille, de Patrice. Comme si une porte s'ouvrait à elle : l'appel à une nouvelle lumière sur les souvenirs qui s'inscrivent avec beaucoup de lucidité. Ce contact avec la mémoire malade de sa mère lui permet

aussi de sentir que sa mémoire, à elle, n'est pas malade et qu'elle a effectivement perdu son mari et sa fille.

Effectivement, c'est sa mère atteinte d'une sorte de dégénérescence de la mémoire (peut-être la maladie d'Alzheimer, peut-être une démence quelconque) qui lui permet d'avoir une mémoire juste malgré son désir de l'effacer. Nous pourrions penser que la mère de Julie a en quelque sorte perdu quelque chose du sens du souvenir, de la mémoire, alors que Julie refuse le sens, refuse l'histoire qu'elle connaît, pire, qu'elle sent dans toutes les fibres de son corps.

Encore une fois, nous pouvons nous questionner quant à savoir pourquoi Julie reste auprès de sa mère qui ne peut lui apporter grand réconfort.

Son discours oublieux [à Julie] est donc un peu contradictoire, car elle cherche visiblement, à travers sa mère, à prendre appui sur son passé pour mieux comprendre sa situation actuelle. La question qu'elle pose à celle-ci a donc la valeur d'un aveu. Celui du fait que tout d'un coup, c'est l'oubli qui fait problème, que c'est le présent qui est pauvre et démuné sans le passé. À tout le moins, ceci indique que Julie reconnaît qu'il lui arrive quelque chose, qu'elle a peut-être besoin de se tourner vers autrui, vers le monde, pour retrouver le sentier du sens.¹⁵⁵

Finalement, la mère symbolise peut-être une forme de renoncement à tout comprendre, à tout expliquer et à tout unifier. Mais elle exprime aussi une volonté d'être, une volonté d'espoir, même confuse, invitant sa fille à se narrer, à « s'exister ».

6.6 Faire lien avec le passé

Nous avons déjà élaboré sur la scène de la rencontre de la maîtresse de Patrice (Sandrine) et de Julie, dans les toilettes d'un café parisien. Nous insisterons ici sur la notion du lien que tisse Julie avec son passé, avec sa mémoire, lors de cette rencontre déterminante.

¹⁵⁵ Thiboutot, C. (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle, p. 5.

Cette rencontre décisive dans l'histoire de la femme qu'est, et que devient Julie (comme c'est notre cas à tous, lorsque nous existons), cette « découverte » d'un « nouveau passé » (que Patrice était amoureux aussi, d'une autre femme) demande à Julie d'insérer quelque chose qui lui « est arrivé » sans qu'elle ne le sache. Quelque chose à pardonner, à Patrice (son passé) et à Sandrine.

Sandrine maintenant représente ce lien caché d'amour (le passé), le présent (Julie et elle se rencontrent) et le futur (elle est enceinte du fils de Patrice). Les deux femmes souffrent de l'absence de l'homme qu'elles aimaient, et semblent avoir de la difficulté à « incarner le souvenir »¹⁵⁶. Il se tisse une réciprocité surprenante entre les femmes, et l'enfant à naître est porteur de toute la mémoire, toute l'histoire de cet homme qu'elles aimaient. En effet, le nouveau-né est toujours une surprise, car il représente en même temps continuation et rupture. Mais la naissance n'est pas seulement celle d'une autre personne qui nous succède tout en s'affirmant autre. Non, la naissance est aussi en nous, chacun s'enfantant en quelque sorte et continuellement dans sa propre histoire, laquelle n'obéit pas à un plan prédéterminé, mais demande de l'initiative, et qui requiert aussi de décider par soi-même, mais toujours lié avec l'autre.

Nous précisons qu'à la différence de Heidegger qui envisage l'homme comme « jeté au monde », Arendt a tendance à le concevoir comme accompagné au monde, en particulier par la culture et la tradition que transmet la communauté des hommes. Alors, Arendt propose que l'appartenance de chaque homme est pleinement liée à une communauté qui l'accueille, le nourrit, l'éduque, le protège, et dont il représente la continuité dans le temps.

Dans la venue prochaine de l'enfant, deux passés se réconcilieront : ceux de Sandrine et de Julie. Il semble que l'amour soit ici un catalyseur (pour Kieslowski, il est la vie même), une puissance pouvant faire œuvrer le souvenir, faire en sorte que la mémoire soit « juste et heureuse ». Ricoeur mentionne que l'important, c'est de se souvenir.

¹⁵⁶ Thiboutot, C. (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle, p. 13.

Serait-ce alors que le pardon, son travail, unit celui de la mémoire et du deuil ? La juste mémoire ricoeurienne serait donc non pas la capacité à commémorer ou à oublier mais plutôt la capacité à pardonner ?

Nous n'oublions pas de retenir ici ce que Ricoeur nous enseigne sur la mémoire heureuse qui peut impliquer un oubli particulier. « L'oubli n'est pas seulement l'ennemi de la mémoire et de l'histoire, car il existe aussi un oubli de réserve qui en fait une ressource pour la mémoire et pour l'histoire. »¹⁵⁷ Cet oubli de réserve rend disponible à autre chose qu'au traumatisme, qu'à l'angoisse du néant, par exemple. En ce sens, l'oubli (heureux) est aussi le gage d'un pardon réussi : qui pardonne délivre, donnant ainsi la permission de se tourner vers autre chose que la faute commise, ce qui permet de se mouvoir au lieu de demeurer au beau fixe, dans la douleur de la trahison.

Donc, en oeuvrant ainsi ensemble (car Julie lègue aussi sa maison à Sandrine), dans le pardon, dans le don, les femmes ouvrent l'avenir « en faisant entrer ce qui n'était qu'un souvenir inadmissible et impur dans l'horizon ouvert d'une filiation de sens et d'un tracé intergénérationnel. De sorte que ce qui n'était qu'obscurité et contradiction peut entrer sur la scène et dans la lumière du monde. »¹⁵⁸

6.7 Album-photo vivant

Dans l'avant-dernière scène, qui lie plusieurs très brèves scènes avec des fondus au noir, nous voyageons à travers le temps. Kieslowski nous guide à travers des petites séquences de ce que vivent les personnages qui ont accompagné Julie dans son passage.

La caméra filme, va de gauche à droite, de haut en bas, très lentement. Elle passe le temps, et invite « au passage ». Nous voyons les directions que prennent les personnages, nous voyons que Lucille est plus dans l'ombre que Sandrine par exemple.

¹⁵⁷ Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, p. 374.

¹⁵⁸ Thiboutot, C. (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle, p. 15.

Cependant, au-dessus de la tête de Lucille, plongée dans le noir, se trouve une étoile, qui irradie la scène¹⁵⁹, et qui oriente peut-être. C'est dans cet album vivant que le présent et l'avenir se dessinent, sur des pages maintenant bien inscrites qui représentent le passé.

Après le dernier fondu au noir de cette séquence de l'«album-revue des personnages», nous voyons un gros plan sur un œil (nous ne le savons pas). L'iris de cet œil nous semble brun pâle, presque jaune. Et pourtant Julie a les yeux très foncés, bruns, et Olivier, les yeux bleu pâle). Cependant, si nous nous attardons à ce reflet, dans la pupille de l'œil, nous voyons, de dos, Julie, nue. La couleur de l'iris est claire. Beaucoup plus claire que celle de l'iris que nous pouvions voir au début du film, où iris et pupille se confondaient dans la noirceur. C'était comme si, oui, cet album photos s'inscrivait dans le monde-mémoire de Julie, plus éclairé, et qu'elle avait tout vu, même revu en elle. Mais aussi, qu'elle n'avait pas fini, en étant «dos» à elle-même. Nous n'avons ici aucun repère temporel, aucune chronologie des événements, du souvenir. Il est ici une œuvre que Julie crée, un travail interminable. Julie est femme de chair, vivante, dépouillée de tout artifice, et le chœur du Concerto chante pendant toute cette séquence.

Un dernier fondu au noir nous révèle le reflet que nous voyons de Julie, nue, mais ce n'est plus son reflet que nous voyons. Et elle n'est plus de dos, nous la voyons de face, dans un gros plan sur son visage. Nous voyons son poing gauche, comme nous l'avons déjà vu dans quelques scènes lorsqu'il serre (encore probablement) les cristaux du mobile bleu. Nous voyons les larmes qui coulent sur ses joues. Sur sa joue droite, apparaît une lueur ouatée transparente que nous imaginons être la caresse, le chatolement délicat d'un spectre-souvenir. Ce spectre bouge, vit, et passe comme le vent passe en faisant s'animer les feuilles d'un arbre. Ce souvenir fait sourire Julie, tout en tranquillité. Elle n'est pas agitée, elle se souvient.

¹⁵⁹ L'étoile fait penser à celle qu'on suivit les rois-mages... Elle guide ceux qui peuvent être perdus dans les ténèbres.

6.8 Cela a eu lieu

Lorsqu'il est question des thèmes de la mémoire, du souvenir, du deuil, de l'oubli, du pardon même, il est question du temps. « [N]ous n'avons pas mieux que la mémoire pour signifier que quelque chose a eu lieu, est arrivé, s'est passé avant que nous déclarions nous en souvenir. »¹⁶⁰ Le passé n'est pas une catégorie temporelle close et fermée, et le futur, lui, un indéterminé où tout peut encore arriver, où tout est possible. Le passé n'est pas que réductible à des événements bien précis, des faits immuables et clairs. En effet, le passé est aussi interprétation de ce qui est arrivé. Il est appropriation de l'histoire qui nous crée. Ricoeur, qui se réfère aux notions freudiennes de travail du souvenir et du travail du deuil, nous propose de faire une différence entre un événement du passé qui ne se traduirait qu'en pure répétition (qui deviendrait alors pathos) et un souvenir vivant (un souvenir qui se meut). Le travail de l'existence requiert de nous que nous travaillions continuellement la mémoire, afin d'arriver à débroussailler le chemin que nous avons emprunté, afin de pouvoir faire un autre pas, afin de créer autre chose que la répétition d'un souvenir fixe, figé même, afin de toujours recréer le sens du passé en le gardant bien vivant et libre d'être ce qu'il est. Un souvenir du passé, mais qui vit dans le présent, qui se transforme, qui est travail d'interprétation, d'intégration de cet événement dans l'existence. Dans l'existence, « un instant se différencie toujours du précédent, une soirée d'automne d'une autre soirée d'automne, par quelque qualité imperceptible : les couleurs du couchant, le parfum du vent [...] »¹⁶¹

Dans *Bleu*, Julie est confrontée aux tentatives de ne pas se souvenir, d'oublier, mais le souvenir vivant se présente toujours. Elle se retrouve enlacée à lui, lorsqu'elle rencontre autrui, lorsqu'elle se rencontre elle-même. C'est en tant qu'humaine appartenant à une communauté, inscrite dans une tradition, dans une histoire, que Julie œuvre et se souvient, dans ce mouvement dialectique du vivant.

¹⁶⁰ Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, p. 26

¹⁶¹ Jankélévitch, V. (1980). *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. 1. *La méconnaissance. Le malentendu*. Paris : Seuil, p. 94.

En effet, malgré la vie quotidienne qui reprend son cours, la menace est constante : les intrusions du passé (surtout musicales) hantent Julie. Ses tentatives de fuite lui donnent parfois l'impression d'un soulagement, mais rapidement, le travail de de mémoire, comme de souvenir, de deuil et d'existence finalement, reprend son cours, toujours présent finalement, toujours « en chemin ».

[L] a notion de « travail de mémoire » comme plus ample que celle de « devoir de mémoire ». Il la met en rapport avec le travail de deuil [...]. Il y aurait ainsi [...] une sorte de souvenir qui revient du deuil, orphisme de la mémoire. On ne retrouve dans sa mémoire que ce qu'on a vraiment perdu. Il y a cependant un autre versant du travail de mémoire, un versant plus vif, plus inchoatif, un versant de la mémoire naissante, en quelque sorte.¹⁶²

Un nouveau début dans la continuité, dans la répétition même, s'inscrit dans la vie de Julie. C'est en allant à la rencontre du travail de la partition du Concerto, que nous verrons comment l'œuvre travaille en Julie et hors d'elle.

¹⁶² Abel, O. (2006). *La juste mémoire: lectures autour de Paul Ricoeur*. Paris : Éd. du Cerf, p. 42.

CHAPITRE VII

PARTITION

Il est, depuis le début de l'analyse phénoménologique de *Bleu*, un personnage, une chose qui accompagne Julie. Quelque chose de palpable, qu'elle peut tenir entre ses mains, que d'autres tiennent aussi, contre eux. En effet, la partition du Concerto pour la réunification de l'Europe joue un rôle important dans le périple de Julie, mais finalement aussi dans celui d'Olivier, de l'archiviste...

7.1 Présence fidèle

Tout au long de cet essai, nous le rappelons, il a été – est toujours – question du travail de Julie et de ce qui la travaille. Nous sommes bien conscients que le mot même implique plusieurs dimensions, comme nous l'avons déjà vu et comme nous le verrons encore. Règle générale, le travail dans la vie quotidienne peut procurer une satisfaction inconsciente d'avoir l'esprit occupé et de pouvoir penser à autre chose qu'à la mort. Nous souhaitons nous tenir occupés. C'est peut-être ce que la partition fera pour Julie dans *Bleu*. La « tenir ». La partition appellera Julie à s'affairer. Elle écrira la musique, emploiera ses connaissances pour produire quelque chose tout en étant celle qui transmettra, qui s'inscrira dans la tradition.

L'autre qui décède me commande de le garder en moi non pas simplement par le souvenir ou la mémoire mais en me désignant

comme le gardien de ce qui nous unit, en faisant vivre en moi la relation. Être en deuil, c'est laisser l'Autre pénétrer le Même, l'habiter sans le hanter, l'investir sans l'enfermer.¹⁶³

Au début de *Bleu*, la relation de Julie avec la partition se présente plutôt orageuse : elle désire effectivement faire taire la musique qu'elle porte en elle, et qu'elle ne porte pas encore. Nous le verrons dans les pages à venir. La partition, alors, ne laisse pas Julie tranquille. Comme s' « il y avait quelque chose », un halo de présence, dans le silence de la partition, qui traîne là, sur le couvercle d'un piano. « Ce « il » marque le caractère impersonnel de cette étape où la conscience impersonnelle vit qu'il y a quelque chose, sans objet, sans substance - un rien qui n'est pas un rien, car ce rien est plein de murmure, mais murmure nommé. ¹⁶⁴ » La partition appelle Julie, requiert sa présence.

Cette partition provoque chez Julie des réactions émotives puissantes puisqu'elle incarne en quelque sorte beaucoup de souvenirs de Patrice, d'Anna probablement aussi. Mais cette partition apaisera éventuellement Julie. Elle contribuera aussi à faire en sorte que Julie reprenne contact avec autrui, qu'elle se réactualise.

Nous pourrions dire que la partition amènera Julie dans un projet. La musique demandera à être inscrite sur les feuilles de papier de partition et Julie émergera de nouveau avec, entre ses mains, ce projet d'écriture, de création et de collaboration avec autrui. Évidemment, ces thèmes, ces sujets s'entrecroisent, s'entrechoquent parfois durant le film. Jamais rien n'est clair comme de l'eau de roche, parfaitement ordonné ou prévisible dans le déroulement de cette création. Nous avons donc choisi de suivre le chemin qui s'offre à nous, de suivre la présence de la partition dans la vie de Julie pour voir l'enjeu qu'elle représente dans sa vie.

7.2 La partition

Le mot partition vient du latin *partitio* [part, partita, partition], qui veut dire « division,

¹⁶³ Ferron, É. (1999). *Phénoménologie de la mort, sur les traces de Lévinas*. Dordrecht (Pays-Bas) : Kluwer, p. 120.

¹⁶⁴ Lévinas, E. (1995). *Altérité et transcendance*. Montpellier : Fata Morgana., pp. 109-110.

partage »¹⁶⁵. Malgré l'aspect divisé du mot qui la définit, elle représente aussi un tout, l'ensemble, la rencontre des parties liées entre elles, dans une œuvre musicale, qui comporte la « notation d'une composition musicale, de l'ensemble des parties »¹⁶⁶, souvent écrites les unes au-dessous des autres.

Le Concerto incomplet de Patrice est divisé, au début du film. En effet, nous voyons clairement qu'il y a des parties éparses de l'œuvre chez Julie, chez l'archiviste, peut-être même dans le bureau de Patrice, là où Olivier, nous nous en souviendrons, avait fait le ménage. Alors que nous aurions pu douter de la survie du Concerto (Julie jette quand même la partition dans une benne à ordures), voilà que Julie s'affaire à réunir bien malgré elle (elle tente de détruire l'œuvre mais n'y arrive pas puisque d'autres personnes autour d'elle la conservent, et aussi, la musique habite Julie et appelle à être écrite sur la partition) les fragments du Concerto. C'est donc par le biais de cet appel à l'union que nous suivrons Julie répondre à l'appel.

7.3 Ses présences « appelantes »

Peu de temps après l'accident, nous voyons Olivier, l'assistant de Patrice, faire le ménage dans le bureau de ce dernier, là où Patrice travaillait, probablement à un conservatoire de musique. Nous entendons à l'extérieur du local une chanteuse s'exercer et un pianiste faire ses gammes. Pour la première fois, nous voyons des partitions qu'il dépose dans une chemise bleue, là où il y a déjà d'autres documents tels que des photos (nous comprendrons que ce sont des photos de Patrice, de Sandrine, de Julie, et que le « secret » de l'infidélité de Patrice pèse sur la conscience d' Olivier). Il referme cette chemise bleue, et nous voyons des bouts de partitions dont les bords et les coins semblent usés, comme s'ils avaient été beaucoup manipulés et souvent touchés. C'est donc la première présence de partitions dans *Bleu*.

¹⁶⁵ Robert, P. (1983). *Le Petit Robert*. Paris : Le Robert, p. 1368.

¹⁶⁶ *ibid.*

La deuxième présence de partitions apparaît lorsque Julie rentre chez elle, pour la première fois à la suite de son accident. Après avoir vu Julie allant dans la chambre de sa fille, nous la voyons dans une mansarde où il y a des tables sur lesquelles sont posés des cartables destinés à conserver les partitions de musique. À ce moment¹⁶⁷, nous entendons une musique au piano, et nous voyons des partitions du Concerto en gros plan. Dans la scène suivante, nous apercevons Julie, qui entend cette musique, et qui se hâte en cherchant rapidement une partition. Elle ouvre les cartables un à un en quête de cette partition dont elle entend la musique. Cette musique-souvenir, cette musique-à-venir qui émerge l'appelle.

Un appel qui ne semble pas plaire à Julie. Cette scène traduit un inconfort réel causé par cette mélodie. Quelque chose tente de se raconter, et à ce moment de son histoire, Julie n'arrive pas à sortir de l'effraction qui « consiste dans les atteintes portées à la fonction du récit dans la constitution de l'identité personnelle. Rappelons-le : une vie, c'est l'histoire de cette vie, en quête de narration. Se comprendre soi-même, c'est être capable de raconter sur soi-même des histoires à la fois intelligibles et acceptables, surtout acceptables. »¹⁶⁸

Puis Julie trouve une feuille-partition sur le pupitre du piano, d'où émanait peut-être la mélodie. Elle la lit brièvement et hoche la tête, et en pinçant les lèvres en voulant dire : « Je t'ai attrapée. Maintenant, si tu penses que tu vas continuer à me blesser ainsi, tu te trompes. » Nous pouvons nous imaginer alors que Julie froissera la partition avec toute la colère du monde, la déchirera. Au contraire, nous sommes étonnés du soin que Julie prend alors à plier très proprement la partition en deux, puis en deux, encore. La femme, même si elle fait taire alors la musique en agissant ainsi avec le papier, fait un geste poli, respectueux. Un geste de « conservation », d'attention portée à un document auquel elle tient (même si c'est aussi pour faire taire la musique), qu'elle ne veut pas détruire. Julie laisse alors la partition pliée sur le bord du piano, et se dirige vers un autre appel : les pleurs de Marie, la bonne.

¹⁶⁷ 14 : 19

¹⁶⁸ Ricoeur, P. (1994). La souffrance n'est pas la douleur, dans *Autrement*, "Souffrances", n° 142, pp. 59.

Nous pouvons peut-être croire que Julie en étant si délicate avec la partition qui lui impose tant de souffrance, en allant à la rescousse de Marie qui pleure,(re)trame autour de la trouée provoquée par le drame de la perte. Tranquillement, elle passe les fils de nouveau, même dans l'effraction. Julie (re)tisse son ouvrage en acceptant même très brièvement (n'a-t-elle pas conservé cette partition au lieu de la détruire ?) et en allant vers autrui, en donnant du réconfort (Julie redevient fidèle à elle) à autrui.

7.4 Les aléas

La partition est donc parfois conservée, parfois rejetée par Julie. Elle est malmenée (dans la benne à ordures) ou bien gardée (pliée proprement et laissée sur le piano). Il est un mouvement d'aller et de retour, d'acceptation et de refus de la part de Julie, face à ce qu'elle vit, et dont la partition symbolise adéquatement les aléas.

Entre autres exemples de ce que porte la partition, lors du retour de Julie à la maison, nous avons brièvement vu Olivier qui porte la chemise bleue sous son bras, et qui fait demi-tour dans l'escalier, alors que Julie le dévisage en silence. Nous ne connaissons pas le contenu de la chemise, et ne savons pas exactement ce qu'Olivier s'apprêtait à faire avec elle. La remettre à Julie ?

Olivier choisit de rebrousser chemin, quitte la maison de Julie puis s'installe dans sa voiture. Avant de démarrer, l'homme ouvre la chemise bleue et regarde certaines photos, dont quelques-unes suggèrent que Patrice avait une amante. Sur l'une des photos, Sandrine (l'amante en question) sourit discrètement en regardant Patrice complètement absorbé par la lecture qu'il fait d'une partition musicale. Apparition bien furtive d'une feuille annotée de notes de musique, certes, mais témoin d'un secret, et qui prend place dans un cartable doté d'une mémoire, doté d'un parcours.

7.5 Du dévoilement

S'ensuit une apparition impressionnante. Une présence qui reviendra à quelques reprises dans *Bleu*. Nous aurons la chance de voir, ici pour la première fois, la partition en gros plan, qui remplit tout notre champ visuel. La caméra bouge et va dans le sens des notes écrites : elle lit la musique, la joue. « Regardez, écoutez », nous dit-elle, nous oblige-t-elle presque. En tant que spectateur, nous n'avons pas le choix de répondre à ces exigences de la partition. Julie non plus, nous le verrons. Nous savons que nous voyons et entendons dans ces notes lues et jouées au piano une partie du Concerto pour l'unification de l'Europe.

Puis, à la scène suivante, nous apercevons Julie qui tient dans sa main la partition pliée, maintenant ouverte. Elle la lit. C'est ce même papier, il y a quelques moments, qu'elle a replié, à qui Julie a demandé un silence (en le pliant, en faisant taire sa musique). C'est une partie du Concerto que Julie lit et entend. Kieslowski choisit ensuite de refaire un gros plan de la partition où, encore une fois, tout l'écran est rempli de l'image de la partition. La caméra lit les notes de musique, lentement, une après l'autre. À un moment, la caméra lit toujours, mais il n'y a plus de notes, que des portées vides sur la feuille. Pourtant, la mélodie se fait toujours entendre, la musique non écrite fait entendre sa voix. Julie lit la partition vide de notes.

La partition n'est pas une page blanche. Elle porte une musique qui n'y est pas encore inscrite. Elle est matrice et alimente le travail de la musique, lui donne une structure. La portée musicale inscrite sur la page pas tout à fait blanche. En effet, cinq lignes horizontales ont pour rôle de tenir ce qui s'inscrira. Ces cinq lignes sont en attente de ce qui est déjà-là et qui traduiront l'arrivée de la musique dans le monde. Dans cet aspect intrasubjectif de l'événement, il « se passe en nous, simultanément à la survenue de quelque chose, un mouvement de l'ordre d'une transformation de nous-mêmes afin que la totalité provisoire (que nous sommes) puisse accepter l'événement ».¹⁶⁹

¹⁶⁹ Beaune, J.C. (1998). *Phénoménologie et psychanalyse*. Seyssel : Champ Vallon, p.117.

Dans cette même scène, Julie tient toujours la partition entre ses mains. Plus une note n'est inscrite sur la portée, pourtant nous entendons – et Julie aussi – la suite de la musique pas encore inscrite. Discrètement, un travail se fait en elle et simultanément, la souffrance s'affiche sur le visage de la femme. Le menton de Julie tremble imperceptiblement. Elle détourne lentement la tête de la partition et nous savons que son regard se dirige vers le piano, d'où elle pourrait faire jaillir la musique pour ensuite l'inscrire sur papier. C'est à ce moment que Julie fait taire la musique de nouveau en refermant le couvercle du piano avec une sorte de violence à peine contenue. Elle tient toujours la partition entre ses mains, et inspire profondément en retenant son souffle et en fermant les yeux, comme pour retenir l'orage, la tempête qui l'habite à ce moment.

7.6 Suivre son cours

Nous avons déjà traité de la scène où Julie se rend au bureau de l'archiviste pour réclamer la partition du Concerto, dans la section mémoire-souvenir-oubli. Cependant, cette même scène est fondamentale en ce qui concerne cette partie de notre recherche.

L'archiviste reçoit donc Julie et lui fait remarquer qu'elle n'a pas encore commencé le travail d'archivage de la partition du Concerto.

Archiviste	- J'ai mis le travail de côté, le jour -
Julie	- Le jour de mon départ.

Julie complète la phrase hésitante de l'archiviste, qui semble vouloir dire « le jour de l'accident ». Les femmes regardent ensuite la partition, ensemble. Il y a un gros plan de ses pages, sur lesquelles nous voyons deux couleurs d'encre. Le noir, pour le travail d'origine; le bleu, pour le travail de correction. L'archiviste fait alors remarquer qu'il y a « beaucoup de corrections ». Nous pourrions sous-entendre ici : « beaucoup de Julie », beaucoup d'elle, d'investissement, de créativité, de vie dans ces feuilles annotées. Il y a immédiatement un gros plan sur le visage de Julie, qui regarde de biais l'archiviste, et lui répond sèchement : « Pas plus que d'habitude. »

Nous voyons ensuite l'archiviste qui mentionne qu'elle aime le chœur, puis un gros plan est fait sur la partition du chœur. Dès que le doigt de l'archiviste touche l'endroit sur la partition, la musique est « déclenchée ». Nous l'entendons, dans toute sa splendeur. Julie aussi.

La partition porte une œuvre musicale. Elle reçoit les notes et donne forme, soutient ce qui pourrait se perdre (la musique) si elle ne la contenait pas. C'est dans ce type de relation que se joue la question de la « reprise », de la réactualisation. Julie, femme, épouse, mère, porte en elle plusieurs rôles, plusieurs facettes. Elle tente d'en nier quelques-uns qu'elle associe à la souffrance : ne plus être mère, ne plus être épouse. Mais un travail sous-jacent la pousse dans une voie où il lui est impossible d'effacer, de nier complètement, et c'est par le biais du développement de l'œuvre musical, de ce nouveau langage qu'elle écrit sur la partition, qu'elle continue à se par-achever. Elle lit, relit l'œuvre, jamais la même chaque fois, toujours transformée. Naturellement, l'œuvre toujours vivante annotée sur une partition subit toujours beaucoup de changements (l'archiviste fait remarquer qu'il y a plusieurs corrections sur la copie), à l'écriture (comme à l'exécution, dans l'avenir, dans l'interprétation à venir).

La partition se meut : on la corrige, on la redéfinit. Elle reste ouverte. La partition est transcendance, avec des qualités qui lui sont propres. Elle montre l'œuvre en action, pouvant avoir un effet sur Julie, sur Olivier, sur le monde. Dans la transcendance, la partition devient plus qu'elle-même. La partition contenant la musique travaillée par Julie, par Olivier, etc., se trouve transfigurée, changée par l'héritage aussi qui l'a façonnée. Il y a là une ouverture, et une inclusion à un horizon de sens, qui porte au-delà de soi-même. La partition permet d'y être, d'exister. Julie arrive à exister, à vivre, à se tisser des liens dans une familiarité, un monde partagé. Et c'est quelque peu grâce à l'existence de cette partition qu'elle peut de nouveau s'ouvrir vers un soi-au-monde, en étant présence, en se remettant au travail de création.

7.7 Partition et musique

La prochaine présence de la partition se déroule chez Olivier. Nous voyons un courrier livrer les pages de musique du Concerto, photocopiées par l'archiviste. Olivier les lit, en silence, puis passe au piano avec l'une des feuilles, et joue les notes qu'il lit. Ici, la musique est entendue uniquement parce qu'Olivier la joue, physiquement. Ailleurs, dans le film, le travail de l'œuvre se fait autrement, souvent, par exemple, lorsque la musique se fait entendre sans instrument, à la seule lecture de la partition. À ce moment, nous sommes dans la réalité concrète de l'acte de jouer la musique. Oui, il y a le plaisir de jouer la partition, mais il y a aussi le labeur, le travail de composition qui s'annonce. Cependant - et Kieslowski demeure fidèle à lui-même - quelques secondes plus tard, la musique quitte sa partition. Sort d'elle, comme elle sort de la scène en question pour nous transporter avec elle, dans une autre scène où la musique accompagne les images dépeignant une maman souris avec ses petits, dans un garde-robe, chez Julie.

7.8 Partition dévoilée

À un moment, nous nous en souviendrons, Julie se rend voir Lucille, au bar où elle travaille. Dans cette scène, Lucille fait remarquer que c'est elle, Julie, qui passe à la télévision là-bas. Julie regarde, et arrive à voir un écran de télévision qui effectivement projette une photo de son propre visage. Assez étrangement, Julie se retrouve face à elle, comme si elle était une autre. Lévinas nous enseigne que la différence, que l'autre (même en nous) est visage vivant. Julie se regarde. Elle est transportée dans un au-delà, dans une étrangeté, dans un inconnu. En face à face avec elle, avec aussi la révélation choquante que son époux la trompait (car elle voit des photos aussi de Patrice avec Sandrine), son visage l'empêche de se détourner d'elle-même, de faire face aussi aux révélations qui lui sont ainsi fournies, par le biais d'un écran de télévision.

Un effet de surprise évident se crée lorsque Julie se rencontre ainsi, dans cet environnement, et que les médias étalent la vie de Patrice aux vu et aux su de tous. Dans le face à face, nous nous rendons compte que l'Autre est insaisissable, que Julie ne maîtrise pas la situation, que Julie ne « sait pas ce qui se passe ». Cette rencontre imprévue avec elle-même la prend de court, ébahit sa conscience en la constituant

comme telle. Ricoeur dira, dans ce paradoxe même qu'est le face à face, que c'est alors que se poursuit l'ouverture du chemin pas encore défriché : « pas avec des conduites observables, mais avec du non-sens à interpréter »¹⁷⁰. C'est dans cet espace du face à face, nommons-le éthique, qui semble parfois faire non-sens (Julie pourrait se dire « Mais qu'est-ce que je fais là, à la télé ? »), que le sens se déploie dans le dialogue, dans cet échange silencieux, mais chargé, dans l'interprétation du « dire » de Julie, qui en agissant, se raconte.

Julie, en tentant l'oubli, souhaitait ne pas devoir répondre à qui que ce soit, encore moins à elle. Elle espérait ne pas se voir. Pas se voir elle-même, d'emblée, à partir d'elle-même : mais se voir elle-même à partir du regard de l'autre, à partir d'événements du monde, dans et par l'horizon du monde. Il ne s'agit pas d'elle « directement », donc, mais plutôt d'un autre angle, moins direct, depuis le monde, par le nécessaire détour par l'étranger.

Mais il en a été autrement. Cette entrevue télévisée, avec Olivier qui parle de son travail sur le Concerto, et qui revoit la vie de Patrice en projetant, entre autres images, le visage de Julie, la confronte avec elle-même.

Nous entendons ensuite (comment la voix de la journaliste, émanant du téléviseur, loin, ailleurs dans ce bar, se rend-elle aux oreilles de Julie ? C'est un mystère...) :

Journaliste - Ce n'est pas un secret de Polichinelle. On sait que le conseil de l'Europe vous a proposé d'achever la partition commencée par Patrice de Courcy.

Olivier -J'ai dit oui, oui. Je travaille actuellement sur la partition. J'essaie de comprendre ce que Patrice avait en tête. C'est simple... Je sais pas...

Julie semble alors outrée d'entendre cette révélation publique. Elle est encore face à elle-même, à cette vie passée. La journaliste enchaîne en demandant à Olivier de montrer la partition aux téléspectateurs, et de la commenter, et ce, « pour la première fois au public ». Olivier annonce : « C'est la première partie d'un grand concerto que

¹⁷⁰ Ricoeur, P. (1969). *Le conflit des interprétations*. Paris : Seuil, p. 186.

Patrice a écrit, commandé par le conseil de l'Europe. C'est un... Ce concerto ne devait être joué qu'une seule fois, et par une douzaine d'orchestres symphoniques – »

Nous voyons alors un gros plan de la partition, et nous arrivons à lire les corrections, les suggestions probablement écrites par Julie. Nous arrivons à lire l'annotation suivante : « Trop d'éléments. Peut-être doubles. La partie chœur. » Olivier poursuit en disant : « – dans une douzaine de villes d'Europe unie. Patrice était un homme qui était... qui était un homme assez renfermé. Je pense qu'il n'y avait qu'une seule personne qui pouvait le comprendre, c'est Julie, sa femme. » Seule Julie peut comprendre l'œuvre de Patrice, peut comprendre les annotations sur la partition. Seule Julie, en quelque sorte, peut assurer la transmission, la pérennité. Julie, nous l'avons vu, entend la musique qui n'est pas encore. Au fil du temps, et pas à pas, elle crée. Se faisant, elle transmet en témoignant d'un héritage celui qu'elle a reçu de Patrice et même de sa fille.

7.9 Toujours l'ouverture et l'intégration

En s'investissant dans le travail de la partition, Julie se lie au monde. Malgré ses tentatives pour oublier, pour éviter le passé, l'avenir se dessine. La mémoire est vivante, et c'est par le biais de la rencontre avec Olivier, ici précisément, dans la scène qui suivra, que Julie entrera véritablement dans une œuvre de transmission de l'héritage. Déjà, nous avons vu Olivier porter des souvenirs, des photos et des partitions dans la chemise bleue. Il a aussi été celui qui a reçu les copies du Concerto.

Julie donc aperçoit Olivier dans sa voiture, le lendemain de l'émission de télévision qui divulguait qu'Olivier travaillait le Concerto.

Julie	- J'ai appris que vous voulez terminer le Concerto de Patrice !
Olivier	- Je pensais que je pouvais essayer.
Julie	- Mais vous ne pouvez pas faire ça. Vous n'avez pas le droit ! Ce ne sera jamais la même chose !

Le souvenir se meut, et change. Effectivement, « la même chose » n'existe pas. La répétition n'est jamais la répétition. La répétition c'est le commencement de quelque chose de nouveau. Nous avons fait, à quelques reprises, référence au fait que répéter n'est pas reproduire dans l'identique. C'est-à-dire que répéter n'est pas reproduire à la lettre les événements du passé, mais inventer, toujours en fidélité avec l'histoire qui se déploie. « Le propre de l'événement, c'est d'être irrépérable, de n'avoir pas d'itération dans le temps, puisqu'il fonde le temps. »¹⁷¹

Une répétition introduit du nouveau en réinscrivant le passé dans un nouveau monde qui vient : elle transforme notre perception, l'histoire que l'on s'est faite du passé. Si l'on répète quelque chose, c'est qu'on se souvient... C'est que l'on interprète. Julie dans ses tentatives de « répéter sa fuite face aux souvenirs » est dans un paradoxe : c'est parce qu'elle se souvient de ce qu'elle veut fuir, qu'elle répète la fuite. Fuir Olivier, fuir la maison familiale, fuir son identité de femme mariée, etc. Julie résiste à l'appel du souvenir. Mais les liens à autrui, le lien à la vie est toujours là. Même la mémoire est bien vivante, avec ses nombreuses facettes, impossibles à fuir. Freud explique qu'il faut laisser le temps faire son œuvre, « à laisser les choses suivre leur cours »¹⁷². Et déjà, l'œuvre se poursuit. Olivier a commencé quelque chose. « Commencer constitue une expérience irrécusable. Sans elle nous ne comprendrions pas ce que signifie continuer, durer, demeurer, cesser. Et toujours quelque chose commence et cesse. »¹⁷³

Nous voyons ensuite Olivier réagir face à la colère de Julie. Il lui explique, avec émotion, avec passion, son projet, et la raison de son désir de faire ce qu'il a fait, sans en parler à Julie.

Olivier - J'ai seulement accepté d'essayer. Je ne sais pas si j'arriverai à finir ! J'avais vous dire pourquoi : c'est un moyen. C'est c'que j'me suis dit. Peu importe pourquoi. Pour vous faire pleurer, pour vous faire courir. C'tait le seul moyen. Le seul moyen pour que vous puissiez dire « J'veux ! ou J'veux pas ! ».

¹⁷¹ Maldiney, H. (1985). *Art et existence*. Paris : Klincksieck, p. 27.

¹⁷² Freud, S. (1914/1970). *La technique psychanalytique*. Paris : PUF, p.115.

¹⁷³ Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, p. 40.

Il secoue Julie, l'ébranle, la touche profondément. Elle lui dit, pendant qu'il lui déballe son sac, à deux reprises, qu'il n'avait pas le droit de reprendre l'œuvre. Olivier ne se laisse pas impressionner par Julie, il ajoute : « Vous voulez pas voir c'que j'ai fait ? J'suis pas sûr d'avoir saisi... Si j'pouvais vous jouer... ». Malgré la situation tendue, malgré les vives émotions, Olivier risque, et demande l'aide de Julie. Elle ne répond pas... Mais nous voyons ensuite, dans la scène suivante, Olivier au piano, qui joue ce qu'il a écrit. Julie est présente, chez Olivier. Elle l'écoute jouer, puis la caméra suit le déplacement de Julie qui arrive à une bibliothèque, installée sur le mur, dans le salon.

Olivier joue toujours et Julie semble chercher un livre dans la bibliothèque. Près d'elle, se trouvent les partitions du Concerto. Julie met la main sur le livre recherché : c'est la Bible. En l'ouvrant, elle demande à Olivier s'il sait ce que le chœur chante. Il ne sait pas, répond-il. Julie lui pointe le texte. C'est l'Épître aux Corinthiens, selon la lettre de saint Paul aux Corinthiens. On y parle d'amour comme ce qui « fonde » un monde humain.

Je pourrais être capable de parler la langue des hommes et des anges, mais si je n'ai pas l'amour, mes discours ne sont rien de plus qu'un airain qui résonne,
 Je pourrais avoir le don d'annoncer les messages reçus de Dieu, je pourrais posséder toute la connaissance et posséder tous les secrets,
 je pourrais avoir toute la foi nécessaire pour déplacer les montagnes,
 mais si je n'ai pas l'amour, je ne suis rien
 Je pourrais distribuer tous mes biens et même livrer mon corps pour être brûlé,
 mais si je n'ai pas l'amour, cela ne me sert à rien; [...]
 Maintenant, ces trois choses demeurent : la foi, l'espérance et l'amour;
 mais la plus grande des trois, c'est l'amour. ¹⁷⁴

En lui apportant ces précieuses informations, en se révélant ainsi à Olivier, elle oriente, aide Olivier à faire sens, à « ouvrir l'œuvre », à comprendre la partition, pour qu'elle soit fidèle au travail de Patrice. En s'inscrivant ainsi dans une collaboration, un partage avec Olivier, avec qui elle échange probablement depuis longtemps, même lors du

¹⁷⁴ Première lettre de St-Paul aux Corinthiens, Chapitre 13 : 1-13.

vivant de Patrice, en demeurant elle-même dans le temps, elle reste fidèle.

7.10 Travail de l'histoire

Dans cette scène, nous voyons que Julie revient chez Olivier. Elle frappe à sa porte. Il lui ouvre. Nous ne voyons que le visage d'Olivier qui lit l'expression de Julie. Il lui demande s'il lui est « arrivé quelque chose ». Julie entre, puis elle enchaîne en faisant remarquer que si elle avait pris le dossier bleu, jadis, quand Olivier était venu au manoir, elle aurait appris la présence de l'amante de son mari, à cause des photos contenues dans le dossier. Il acquiesce. La femme fait ensuite remarquer qu'elle aurait probablement brûlé tout le contenu de ce dossier bleu, si Olivier lui avait alors remis, et qu'elle n'aurait jamais été au courant de l'existence de Sandrine. Olivier acquiesce de nouveau. Julie sourit, le regarde. Elle semble plus paisible. Elle avoue alors à Olivier, que c'est « peut-être mieux comme ça », d'avoir appris la vérité sur l'existence de cette femme. En même temps que Julie remet la main à la pâte, revient « à la vie quotidienne », elle intègre aussi l'expérience d'avoir été trompée, d'être femme sans époux, sans enfant.

Julie demande ensuite à Olivier de lui montrer ce qu'il a composé. La partition accompagne Julie dans cette scène. La femme est ouverte et disponible. Elle s'offre à la création. Comme si Julie, comme si son histoire se tramait, s'oeuvrait.

Cet événement, ce sens qui émerge se déroule dans le dialogue, que ce soit le dialogue avec un autrui (Olivier par exemple) ou un autrui-chose (la partition animée à sa façon, dans *Bleu*). Ici, c'est le Concerto qui appelle Julie à se lier à lui, qui entraîne Olivier dans son univers, dans son rythme. Ce rythme, nous dit Maldiney, est celui de la « vérité du sentir ! »¹⁷⁵.

Julie et Olivier reconnaissent quelque chose et y oeuvrent ensemble. Nous voyons donc, en gros plan, la partition, et au moment où Julie dépose son index sur la portée,

¹⁷⁵ Maldiney, H. (2007). *Penser l'homme et la folie*. Grenoble: Millon, p. 155.

retentit la musique. C'est la première fois que ce geste libère ainsi la musique, chez Julie. L'archiviste avait déjà « donné vie » en apposant son index sur la partition. Précédemment, lorsque Julie touchait du doigt, c'était l'écran de télévision qui montrait le cercueil de sa fille, c'était les cristaux bleus du mobile d'Anna desquels émanaient des souvenirs surtout douloureux liés à la perte.

Ce toucher du doigt nous fait penser à la fameuse oeuvre de Michel-Ange : *La création d'Adam* (voir annexe D), cette fresque peinte sur la voûte de la chapelle Sixtine (1508-1512). Elle illustre l'histoire biblique tirée de la Genèse, lorsque Dieu infuse la vie dans Adam, le premier homme. En ce qui nous concerne, le doigt de Julie donne vie à la musique inscrite sur la partition, sorte de lieu magique (contact) où se transmet l'étincelle de la vie. Julie après avoir donné naissance à sa fille, après avoir construit une vie avec Patrice et Anna, arrive à donner naissance à une oeuvre, en entrant en contact physique avec le papier de la partition.

Il est donc un travail de création en cours qui se poursuit. Effectivement, à un autre moment dans *Bleu*, Julie demande à Olivier, en lisant la partition si ce sont les violons, qu'elle lit là, avec son doigt; Olivier précise que se sont les altos. Elle lit et « écoute » la musique écrite, qui n'est pas physiquement jouée, par des instruments. Elle entend la musique, la suite, l'oeuvre de son époux et celle d'Olivier. Ce dernier la guide : « Maintenant... », et, au lieu de continuer sa précision verbale à Julie, c'est la musique qui dit ce qu'Olivier ne dit pas. Julie corrige alors l'intention d'Olivier de vouloir en mettre plein la vue avec les percussions, et lui suggère une version plus douce, sans trompettes. Toujours, nous entendons les corrections, les modifications apportées à la musique qui pourtant n'est pas jouée. Qu'Olivier et Julie interprètent et entendent, ensemble.

L'image du salon d'Olivier (Olivier est assis au piano et Julie sur le divan) devient alors floue, mais nous entendons les deux collaborateurs. Ensuite, nous voyons Julie, partition sur les genoux qui « écoute » la suite de l'interprétation de la musique d'Olivier. Elle sourit, en entendant. Elle entend la suite de la musique d'Olivier, écrite, mais elle

regarde en avant d'elle, sans regarder la partition sur ses genoux. La partition ne requiert pas son attention. Elle laisse Julie libre de la lire, sans la regarder.

Puis la musique s'arrête, la musique dont on ne connaît pas l'origine. Lorsque les notes ne sont plus entendues, Olivier précise alors : « C'est tout pour l'instant. » Comme ce fut le cas avec l'archiviste, qui fait remarquer que le chœur est très beau, Julie et Olivier sont liés par la musique, qu'ils reçoivent, tel un don, par cette entité-objet et cette entité-spectre qu'elle est.

7.11 Memento

Julie, à la suite de l'aveu d'Olivier, qui dit qu'il n'a pas composé autre chose, insiste et lui demande ensuite : « Et la fin ? » Olivier ajoute qu'il ne sait pas comment finir le Concerto. Quelque chose revient alors à la mémoire de Julie. Alors qu'Olivier mentionne indirectement qu'il est dans le vide, le « plein » revient à la mémoire de Julie. « Il y avait un papier ! » La mémoire s'ouvre, et Julie se souvient de la feuille de partition, qu'elle avait trouvée, sur le piano, qu'elle avait prise et pliée en deux, pour la faire taire. La mémoire ouvre à la création. Julie trouve son sac à main, et en sort le fameux papier, en annonçant à Olivier : « C'est le contrepoint qui devait revenir dans le final. » Julie ajoute que Patrice lui avait dit que ce contrepoint était un memento. Un contrepoint est un art en soi. Il arrive à faire en sorte que toutes les portées, tous les « dessins mélodiques »¹⁷⁶, chantent indépendamment les uns des autres, mais tout en harmonie, comme si toutes les lignes n'en faisaient qu'une.

Memento, telle la messe du souvenir, est quelque chose qui revient, dans le temps, qui se répète, comme les moments clés de la tradition, les fêtes, les anniversaires. C'est un aide-mémoire, qui nous rappelle, qui nous chuchote « souviens-toi ». Plus précisément en musique, le memento constitue une manière de répétition dans la structure même d'une partition de musique. Il contribue à montrer « l'ambition véridative de la mémoire, sous le signe de la fidélité [...] du souvenir à l'égard de ce qui est effectivement

¹⁷⁶ Robert, P. (1983). *Le Petit Robert*. Paris : Le Robert, p. 384.

advenu »¹⁷⁷ et à faire en sorte, grâce à la technique qu'il est finalement (un contrepoint est une technique musicale), de nous permettre de nous remémorer les disparus, de sentir la présence des grands absents.

« Essayez de voir si vous pouvez le faire entrer », espère Julie. En lisant la partition, Olivier reconnaît, dans la musique, l'inspiration de van den Bundenmayer. Julie relate que Patrice aimait beaucoup ce compositeur, que le memento lui fait une sorte de clin d'œil. Patrice voulait transmettre dans son œuvre, le souvenir qu'il avait de l'œuvre de van den Bundenmayer. Ne sommes-nous pas toujours redevables, en partie, à ceux qui nous ont précédés ?

Maintenant, ce sont Olivier et Julie qui transmettront le souvenir de Patrice par rapport à la musique de van den Bundenmayer. En quelque sorte, le transformer, comme l'a fait Patrice avec l'œuvre de van den Bundenmayer (et comme l'ont fait Julie et Olivier avec la partition de Patrice), c'est narrer l'histoire, c'est transmettre, « faire héritage » et léguer. Héritage dans le sens de « transformation dans la continuité, de l'articulation d'une tradition et de l'actualisation de son pouvoir-être spécifique ».¹⁷⁸

La mémoire peut alors être qualifiée de « mémoire apaisée, mémoire réconciliée »¹⁷⁹. La mémoire, « juste et bonne » selon Ricoeur, peut porter l'œuvre. Les compositeurs passés, les interprètes présents, ensemble transforment, avec le temps, l'œuvre. « Qui, alors, en dernière analyse, est le compositeur ? Le compositeur n'a pas d'existence *inhérente* (en italique). Tout ce que l'on peut dire, c'est le « compositeur » tend à la sagesse, inséparable de l'univers : l'univers s'exprime *lui-même* (en italique). »¹⁸⁰ Finalement, il n'est pas un compositeur, mais des compositeurs. Des héritiers de la tradition qui poursuivent dans le même sens que ceux qui les ont précédés. Parce que Julie et Olivier ont fait le choix de travailler ensemble, la partition se complète... jusqu'à demain. L'harmonie – corporelle, artistique, spirituelle aussi - s'annonce. Ce qu'Olivier

¹⁷⁷ Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil. 107

¹⁷⁸ Thiboutot, C. (2005). *Colloque sur la compréhension*. Université du Québec à Rimouski. p.9.

¹⁷⁹ Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, p. 646.

¹⁸⁰ Harvey, J. (2007). *Pensées sur la musique: la quête de l'esprit*. Paris : L'Harmattan, p.12.

n'arrivait pas à finir seul, par faute de comprendre l'intention de Patrice, est maintenant compris.

Ce qui était discontinu, devient alors continu. La musique joue en effet sur ces notions de continuité et de discontinuité, et Julie, en faisant référence au contrepoint dans la partition du Concerto, rappelle que la musique joue sur les altérations temporelles, tout comme le fait la vie – sa vie – qui se déroule, dans *Bleu*. « Phénomènes d'attente, de retard, d'étirement; de rappel, d'anticipation, de contraction; relations d'antériorité, de postériorité, de simultanéité; jeux de la mémoire (annonces, réminiscences et retours); effets de vitesse, de surprise, de tempo. »¹⁸¹ La musique du Concerto est un temps, certes écrit et chronologique, travaillé concrètement sur la partition, mais elle est aussi vie sensible. Elle est portée, par la partition, qui lui permet d'être-œuvre, être incarné.

L'être incarné, c'est l'« in-divis » [...]. L'être incarné, c'est l'être qui, dans sa finitude, prend conscience de l'infini, ou, pour employer la terminologie de Kierkegaard, c'est l'existant qui réalise la synthèse de fini et d'infini, de temporel et d'éternel. Mais à l'incarnation appartient aussi le temps de la mort [...]. L'homme dans son besoin d'analyse, dans sa posture habituellement dualiste, oublie le *memento mori* en s'attachant au seul instant. Et pourtant, pas de *memento vivere* sans le *memento mori*, et réciproquement. Ce que la musique, tout particulièrement, nous rend évident.¹⁸²

7.12 Écriture *ad libidum*

Nous voyons ensuite, en gros plan, Julie, attablée, qui, pour la première fois travaille seule, le Concerto. Note par note, phrase par phrase, elle y travaille. Il est ici question du travail dans le sens quotidien et *laborans* de l'expression. Mais il est aussi question du « travail » dans le sens proprement festif et suspensif de l'expression ; autrement dit un travail de liaison, de réconciliation et d'intermédiation. En quelque sorte, Julie vit ces cycles d'alternance entre « travail » (*laborans*) et travail (suspensif).

¹⁸¹ Accaoui, C. (2001). *Le temps musical*. Paris : Desclée de Brouwer p.108.

¹⁸² Cornu, M. (2009). *La musique et/est le temps*. Article en ligne seulement : www.contrepointphilosophique.com, p.6.

Entre le point de la dernière phrase et la lettre majuscule de la phrase qui suit, nous trouvons un espace qui représente un endroit festif de représentation et l'organisation d'une plate-forme où la première phrase fait une apparition en se montrant elle-même par elle-même et en déclarant sa signification dans le contexte de ce qui est venu avant et de ce qui doit venir après. Le même espace existe entre la fin d'une histoire et le début d'une autre et c'est à cet endroit qu'une narration ou qu'un individu se montre « en personne ». Une phrase qui ne se termine pas par un pont festif est autant dénudée de sens qu'une semaine de travail qui ne se terminerait pas par une période de sabbat. (...) Cette pratique consistant à faire alterner période de travail et période de fête est si fondamentale à la vie humaine qu'il nous est possible de concevoir l'habitation humaine comme un dialogue entre ces deux manières différentes d'expérimenter et de s'engager dans le monde.¹⁸³

Le travail de deuil est un tel genre de travail de ré-unification. C'est un travail « cosmique » (dans le sens de Kosmos : ordre) de création, d'alliance (de compréhension, donc, de ré-orientation). Julie écrit la partition, la crée et s'allie à toute son histoire.

Si nous revenons à la scène, nous entendons la pointe du crayon feutre glisser, ponctuer, laisser des traces sur la partition. L'œuvre n'est jamais toute déterminée, comme figée, même une fois écrite, sur partition, elle est « interprétable ». Julie en créant ainsi se lie au monde. Sur le papier, elle écrit des notes, elle entend la mélodie. Sur le papier, elle transmettra ce que Patrice a voulu donner au monde, ce qu'elle veut donner en retour.

Elle interprète l'œuvre de Patrice et la sienne sera interprétée. Interpréter constitue élucider, mettre à découvert l'implicite dans la partition, mais aussi exécuter, rendre effectif, donner à entendre cette œuvre et « surtout de transmettre, d'entrer en communication par l'intermédiaire de cette pièce avec un public, des auditeurs. [...]

¹⁸³ Jager, B. (1997). Le temps de la fête et du travail. (pp.11, 81-82). Traduction de l'article Concerning the festive and the quotidian, dans *Journal of Phenomenological Psychology*, 28 (2), pp. 196-233.

L'interprète tente de toucher du doigt, de s'approcher le plus possible du mystère caché de la partition. Il tente de donner à entendre, d'optimiser et de révéler la part obscure contenue dans le texte musical pour la mener vers la lumière. »¹⁸⁴

Julie ouvre l'œuvre en liberté. C'est la liberté qu'elle offre, dont elle fait don. En d'autres termes, l'expérience laisse de l'indétermination-à-l'œuvre dans l'œuvre, un espace ouvert qui demande à être « rempli » par des actes de conscience, ceux de Julie et d'Olivier, qui met au jour les qualités, mais aussi à tous ceux qui recevront, à qui sera transmis ce travail, cette œuvre.

Julie est installée à sa table de travail, concentrée, rapide et efficace. À un moment, elle remet le capuchon sur le feutre, et émet un soupir de soulagement, celui de la satisfaction du travail bien fait, contrairement aux autres soupirs qu'elle a déjà émis, dans le film, qui consistaient à détruire le passé, par exemple, lorsqu'elle jette la partition dans la benne à ordures. Julie soupirait alors de soulagement, mais dans la tentative de destruction. Finalement, le « travail du deuil » consiste (en outre évidemment) précisément dans ce qui « travaille » Julie de telle manière qu'elle puisse, justement, reprendre son « travail » (de compositrice). Le fait de reprendre sa tâche dans le sens profane et quotidien de l'expression ne vient-il pas dire que la tâche de réintégration et d'unification tend à réussir ? Ici, pour la première fois, c'est un soupir heureux que nous entrevoyons.

Elle téléphone alors à Olivier, et lui dit qu'elle a terminé, qu'il peut venir chercher la partition.

Olivier	- Je ne viendrai pas chercher cette partition.
Julie	- Quoi ?...
Olivier	- J'viendrai pas la chercher. J'y ai pensé toute la semaine. Cette musique peut être ma musique un peu lourde et maladroite peut-être, mais... ma musique. Ou la vôtre. Mais dans le fond, elle est à tout le monde.

¹⁸⁴ Corbel, E. (2005). Considérations sur l'interprétation chez Vladimir Jankélévitch et Igor Stravinsky. *Horizons philosophiques*, 16(1), p. 80.

Julie ne dit rien, à l'autre bout du fil. Olivier lui demande si elle est toujours là, et elle lui répond : « Je suis là, oui. Vous avez raison. » Et elle raccroche, sans dire un mot. Julie se tourne. Elle est dos à nous pendant de longues secondes. Nous nous demandons ce qu'elle fera ensuite. Puis, Julie nous surprend. De dos toujours, elle appelle Olivier, avec une sorte d'urgence. Elle lui demande s'il l'aime encore. Il acquiesce. Elle dit qu'elle s'en vient chez lui.

Elle se retourne vers la caméra, vers le spectateur qui la regarde. Nous revoyons son visage. Elle a pleuré, et prend les partitions. Nous comprenons qu'elle se prépare à aller chez Olivier, avec l'œuvre. Mais elle prend un moment pour mettre son doigt sur la partition du chœur. Nous entendons le chœur chanter. C'est le *Chant pour l'unification de l'Europe*. Puis elle roule les partitions du Concerto. Le chœur est toujours audible, pour nous, et la caméra nous montre Julie, et le mobile bleu, flou, aussi. Le mobile flou est laissé derrière à sa place. Et Julie sort de chez elle avec partitions pour se rendre chez Olivier.

7. 13 Liberté

La partition donne toute liberté à celui qui veut la créer, la recréer. Nous pourrions voir dans cette « qualité d'ouverture », dans ce potentiel, une menace pour la cohésion de l'œuvre contenue en elle. Nous pourrions y voir une possible destruction, et pourtant, son papier, ses portées, les notes inscrites, les silences, existent et se fondent en un quelque chose de réel susceptible de sauver cette unification, ce cosmos. C'est là que la partition qui, malgré ses lacunes, offre toujours une possibilité, un possible, dans la même structure. Pour autant que nous la respectons, la partition ne souffre d'aucune discussion à son sujet, d'aucun changement.

Nous avons suivi les pas de Julie dans son travail de création avec la partition qui finalement résume l'histoire de Julie dans ce long et lent processus de la vie sur terre, véritable miracle de créativité malgré la brèche, malgré le souffle coupé, qui reprend

aussitôt. Créer, selon Rollo May, nourrit, et prévient une forme de désintégration du soi. Le seul fait de faire des rencontres, d'être en contact avec l'autre, donne vie. La rencontre avec l'objet-partition aussi permet une co-naissance, un retour au monde du quotidien, chez Julie. « The encounter may or may not involve voluntary effort – that is, « will power ». [...] The essential point is not the presence or absence of voluntary effort, but the degree of absorption, the degree of intensity [...]. »¹⁸⁵ Dans l'intensité de l'appel de la partition, dans l'intensité de l'implication de Julie face au Concerto incomplet, se traduit une ouverture sur le monde. Autrement dit, l'histoire de la vie, comme l'histoire de la mort et du deuil de Julie, révèle celle de la partition, là où tout peut advenir.

La vie est originellement devenir, passage, flux incessant, [...] selon une succession contrastée de tonalités affectives définies à travers lesquelles elle s'éprouve et dans ce sentiment de soi, dans cette passion intérieure, dans ce « souffrir », *devient elle-même*, (en italique dans le texte) devient sa propre joie, la jouissance de son vivre.¹⁸⁶

La partition serait-elle un de ces « phénomènes premiers, originaires, c'est-à-dire des phénomènes apparaissant par eux-mêmes, en personne » ? ¹⁸⁷ Peut-être. Elle est avènement d'un événement, manifestation visible (lorsque nous la voyons) et invisible (lorsqu'on parle d'elle sans la voir), elle est la maison, la chaumière accueillante où Julie se dépose, où Julie travaille, où Julie se révèle.

La partition agit comme une histoire qui se narre, et rassemble tous les temps forts du film, tous les temps forts dans la vie de Julie, et ceux de notre présent écrit. Le travail de la partition rapproche les notions de pardon, de mémoire, de souvenir, d'oubli, dans le sens qu'il ne laisse pas Julie tranquille, dans sa souffrance. Il l'appelle, la pousse parfois, la guide. C'est après avoir pardonné (le dernier pardon du film) à l'amante de son époux – et à son époux décédé, que Julie peut faire œuvre de mémoire, et

¹⁸⁵ May, R. (1975). *The courage to create*. New York : Bantam, p. 40.

¹⁸⁶ Dufour-Kowalska, G. (1980). *Michel Henry, un philosophe de la vie et de la praxis*. Paris : Vrin, p. 158

¹⁸⁷ Longneaux, J.-M. (2007). *La souffrance comme exemple d'une phénoménologie de la subjectivité*. Collection du cercle interdisciplinaire de recherches phénoménologiques. Montréal : CIRP, p. 62.

commencer à créer de nouveau la partition. Selon Ricoeur, le pardon implique le souvenir, puisque pour qu'il ait lieu, « nous devons nous souvenir de la chose à pardonner ».¹⁸⁸ C'est après les impossibles tentatives d'oubli, que Julie intègre le souvenir, que sa mémoire se fait plus paisible, plus « heureuse » dirait Ricoeur. Plus ouverte pour créer, pour intégrer. Nous voyons en effet, dans la dernière scène de travail avec Olivier, le visage d'une femme presque contente, satisfaite. Nous voyons, lorsqu'elle écrit seule sur la partition, des larmes sur son visage.

Dans les portées parfois vides de notes, que nous avons vues, sur la partition, dans cet espace-passage, Julie peut « porter son deuil » et transformer la rupture, l'irréversible réalité de la mort en histoire, en mémoire, en souvenir.

Cet entre-temps, c'est le temps propre de la mort, c'est le temps minimal qui me sépare de la mort d'autrui, c'est le temps du deuil auquel il faut laisser du temps pour qu'il fasse son travail, c'est le temps du décès de l'autre où le sens s'effondre en non-sens mais où du non-sens peut encore émerger un sens [...]¹⁸⁹.

C'est bien de ce moment qu'il est question quand Julie est en deuil. En deuil de Patrice et d'Anna, qui l'ont sommée tout au long de se souvenir, et dont elle se souvient, à qui elle pardonne. En offrant le pardon et en le recevant, Julie revient peu à peu à sa quotidienneté, signe que « cela est bon », signe que l'expérience malheureuse se place en Julie.

¹⁸⁸ Ricoeur, P. (1995). Le pardon peut-il guérir ? *Esprit*, n. 3-4, mars-avril, p. 81.

¹⁸⁹ Ferron, É. (1999). *Phénoménologie de la mort, sur les traces de Lévinas*. Dordrecht (Pays-Bas) : Kluwer, p. 119.

CONCLUSION

Tout au long de cet écrit, nous avons partagé une période de vie d'une femme, touchée par des pertes bien précises. Nous l'avons suivie, dans son histoire tragique. Nous avons vu que l'héroïne Julie se met peu à peu à reconnaître qu'elle porte une mémoire qui contient le souvenir d'Anna et Patrice. Dans *Deuil et mélancolie*, Freud a dû penser beaucoup à ces gens souffrants, à sa propre souffrance, lorsqu'il est question de l'idée de perte liée à la mort de quelqu'un qu'on aime. Dans le cas de Julie, la perte importante fut double : Anne et Patrice l'ont quittée. Pertes avec lesquelles elle a dû, et doit probablement toujours à chaque fois faire la paix, intérioriser l'objet perdu dans un souvenir, dans un sanctuaire interne. Ce deuil, ce travail de « faire mémoire » est long, demande de la patience, et bouleverse l'identité de Julie, qui met en doute sa capacité de « faire récit d'elle ».

Nous avons accompagné Julie dans un passage, une traversée d'une zone de marge où, en dehors de l'oubli de soi et de la mort qui caractérise les activités de la vie quotidienne, la mort fut approchée, confronté et dépassée, peut-être.

Non pas à la manière d'un combat final, bien sûr, mais selon le sens véritable du temps humain, c'est-à-dire depuis la rencontre du passé irréversible qui, cessant d'être nié, regretté ou souffert comme une tache paralysante, peut devenir la source fertile d'un

nouveau présent et par là, d'un avenir mobilisateur et d'un espoir nouveau.¹⁹⁰

Travailler à faire le deuil, ou plutôt se laisser travailler par l'existence, c'est aussi se raconter différemment. Raconter autrement l'expérience, le présent, le passé, nos rêves.

Apprendre à vivre avec la perte d'autrui, Julie le fait, et cela implique qu'elle pardonne, à elle comme à d'autres. Freud, dans *Deuil et mélancolie* fait référence au mot *Versöhnung* : réconciliation. La *Versöhnung* consiste à voir que l'autre devant moi souffre aussi à cause de la perte. Concrètement, dans *Bleu*, le plus bel exemple de « réconciliation » que nous avons rencontré, fut le pardon offert à Sandrine. Les deux femmes s'aperçoivent que toutes deux souffrent de la mort de Patrice. Elles reconnaissent mutuellement que l'autre vit aussi la douleur de la perte. L'épouse reconnaît la tristesse de l'amante.

C'est dans ce travail de pardon que la mise en récit a pu se poursuivre, après l'effraction de la mort, et peut aussi ouvrir le chemin du deuil. Dans cette reconnaissance, dans cette ouverture à l'autre, Julie arrive à écouter ce que Sandrine a à lui transmettre. L'amante de Patrice lui raconte effectivement des choses sur elle, sur Julie, sur ses qualités. Sandrine rapporte à Julie les dires de Patrice. L'homme aurait pu dire à son amante Sandrine : « Il était une fois, une femme, ma femme, Julie. C'est une femme bonne et généreuse. Je l'aime comme je t'aime ». Julie reçoit cette « histoire-d'elle(s) ».

Elle se laisse raconter par Sandrine, qui porte, en souvenir, les paroles attentionnées de Patrice envers elle. Cette dernière peut donc intégrer cette histoire, s'ouvrir à elle-même à nouveau, poursuive à faire son travail de mémoire. Ainsi, Julie se rend disponible à nouveau à raconter, à se raconter, à ce que l'autre la raconte aussi. Selon Ricoeur, le récit naît dans le monde de la vie chargé d'amour, de souffrance, de générosité, etc. Julie se reconnaît dans Sandrine, qui est « semblable à elle », qui vit le

¹⁹⁰ Thiboutot, C. (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle p. 6.

bonheur, puis qui vit le malheur. Les tribulations de la femme « semblable » permettent à Julie d'apprendre de Sandrine, et vice versa. Julie peut alors s'ouvrir à aux « possibles », de revenir à la quotidienneté du monde. « The task will be to forge in the smithy of my soul, as arduous as the blacksmith's task of bending red-hot iron in his smithy to make something of value for human life. » ¹⁹¹ L'aboutissement de ce labeur qui œuvre en Julie pourrait la mener sur le chemin de la mémoire disponible, dans la possibilité, dans la création.

L'existence comprend des moments de crises qu'elle surmonte par des créations qui sont précisément elle. Julie a tenté de fuir dans le mouvement, dans l'action de l'errance, mais en « figeant » son potentiel créatif, en figeant son essence même. En « se figeant ». Mais le travail de l'existence (artistique, y compris) l'a sollicitée, l'a appelée, peu importe la douleur de la femme, peu importe où elle se cachait. Le travail de l'existence a permis à Julie de « vivre-avec », de co-laborer, de sou-tenir.

Pourrions-nous dire, finalement, et à bien y penser, que « le fait d'être » est l'événement même, le travail même de l'être? C'est ce que suggère Levinas, que l'être est « l'aventure de l'essence [qui] consiste à persister dans l'essence et à dérouler l'immanence. » ¹⁹² Le travail de l'existence, le travail en soi qu'est Julie. Et nous voyons, à la fin du film, un moment. Un instant où le deuil, aussi terrible soit-il, a pris sa place dans l'existence... Et alors, juste là, à cet instant même, là, tout est bon à prendre : une prochaine respiration, un prochain baiser, un prochain espoir.

¹⁹¹ May, R. (1975). *The courage to create*. New York : Bantam, p. 20.

¹⁹² Lévinas, E. (1974). *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haye : Nijhoff, p. 19.

Annexe A

La Liberté guidant le peuple, Delacroix
1831



Annexe B

Chaussures de Vincent van Gogh

Une paire de chaussures 1885 (toile dont s'est inspiré Heidegger)



Chaussures 1853–1890



© Copyright A.K.



Les souliers noirs 1886

res

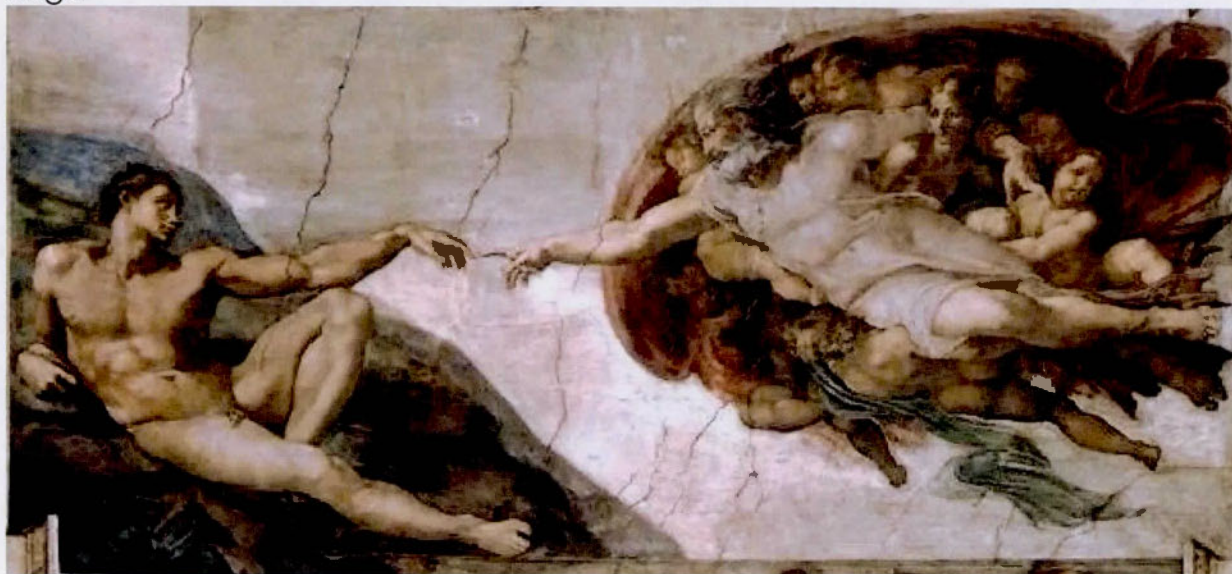
Paire de chaussures 1887



Annexe C

La création d'Adam
1508 à 1512

Michel-
Ange



Annexe D

Synopsis-Distribution

Kieslowski présente une vision du monde originale empreinte de passion et de mystère, où les protagonistes se confrontent à leurs propres croyances, lesquelles prennent notamment pour noms Liberté. Salué par la critique internationale et considérable succès public, *Bleu* explore donc les sphères de la liberté, de la perte et de la mort. Julie, la femme d'un grand compositeur qui a trouvé la mort avec leur enfant lors d'un accident de voiture, va tenter de retrouver la liberté. Retrouver la liberté est-ce possible ?

Bleu un film dense, qui invite au recueillement. De la mort à la vie, en passant par la latence de l'après-mort, ou à la sérénité conférée par l'acte de pardonner, de se souvenir, d'oublier parfois, il questionne des moments cruciaux de l'existence, dans leur instantanéité, leur irréversibilité, leur prolongation et leur inscription dans le monde de la quotidienneté.

Distribution

Juliette Binoche : Julie Vignon-de Courcy

Benoît Régent : Olivier Benoît

Florence Pernel : Sandrine

Charlotte Véry : Lucille

Emmanuelle Riva : Madame Vignon (la mère de Julie)

Hélène Vincent : La journaliste

Philippe Volter : L'agent immobilier

Claude Duneton : Le médecin

Hugues Quester : Patrice de Courcy (Mari de Julie)

BIBLIOGRAPHIE

- Abel, O. (1993). Ce que le pardon vient faire dans l'histoire, dans *Esprit*, juillet, p. 60-64.
- Abel, O. (2006). *La juste mémoire: lectures autour de Paul Ricœur*. Paris : du Cerf. 213 p.
- Accaoui, C. (2001). *Le temps musical*. Paris : Desclée de Brouwer, 309 p.
- American Psychiatric Association (1998). *DSM-IV : soins primaires*. Paris : Masson. 247 p.
- Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard. 377 p.
- Arendt, H (1961). *La condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy. 368 p.
- Bachelard, G.(1957). *La poétique de l'espace*, Paris : PUF. 214 p.
- Baissant-Crenn, C. (2004) Accompagner le deuil : quelles pratiques pour quels accompagnants? Dans A. Bercovitz (ed.) *Accompagner les personnes en deuil*. Saint-Agnes : Érès. 138 p.
- Beaune, J.C. (1998). *Phénoménologie et psychanalyse*. Seyssel : Champ Vallon, 286 p.
- Bergo, B. (2010) Le messianique philosophique chez Levinas : comme une chair se faisant parole, dans *Mondes Francophones*. Article en ligne seulement <http://mondesfrancophones.com/espaces/philosophies/le-messianique-philosophique-chez-levinas-comme-une-chair-se-faisant-parole/>
- Bourgeois, M. L. (2006). Études sur le deuil. Méthodes qualitatives et méthodes quantitatives. *Annales médico-psychologiques, revue psychiatrique*. 164(4), juin, pp. 278-291.
- Bourgignon, O. (2007). *Éthique et pratique psychologique*. Bruxelles : Mardaga. 289 p.
- Brito, E. (1999). *Heidegger et l'hymne du sacré*. Leuven : Leuven University Press. 787 p.
- Burggraeve, B. (2006) L'idée du Bien en moi Penser-à-Dieu d'après Lévinas, dans F. Coppens (ed). *Variations sur Dieu : langages, silences, pratiques*. Bruxelles : Publications des facultés universitaires Saint-Louis, 336 p.
- Cadier, A. (1999). *L'écoute de l'analyste et la musique baroque*. Paris : L'Harmattan, 294

p.

Carlier, M. & Patte, V. (2006). Krzysztof Kieslowski. *Le cinéma et moi*. Lausanne : Noir sur Blanc. 347 p.

Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck. 1387 p.

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont. 1060 p.

Chripaz, F. (1989). *Parole risquée*. Paris : Klincksieck. 223 p.

Corbel, E. (2005). Considérations sur l'interprétation chez Vladimir Jankélévitch et Igor Stravinsky. *Horizons philosophiques*, 16(1), pp. 74-85.

Cornu, M. (2009). *La musique et/est le temps*. Rubrique esthétique. Article en ligne Seulement.

Courtyne-Denamy, S. (2004). *Le Visage en question. De l'image à l'éthique*. Paris: De la Différence, 397 p.

De Visscher, J. (2006). En attendant Albertine : une petite phénoménologie de l'attente à propos de Proust. *Cahiers du Cirp*, No.1, p. 12.V 1, pp. 12 à 22

Déchaux, J.-H. (2004). Neutraliser l'effroi. Vers un nouveau régime du deuil, dans F. Lenoir et J.- P. Tonnac (dir.) *La Mort et l'Immortalité*. Paris : Bayard. 1685 p.

Delcourt, T. (2007). *Au risque de l'art*. Paris : L'âge d'homme. 288 p.

Derrida, J. (1997). *Adieu Lévinas*. Paris: Galilée. 216 p.

Descheneaux, H. (2008). *Réflexion sur l'être-avec-l'autre comme possibilité phénoménologique*. Collection du Cirp, 3, pp. 14 à 42

Dosse, F. (2001). Le moment Ricoeur de l'opération historiographique, dans *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 69, janvier-mars 2001, 137-157.

Dubois, C. (2000). *Heidegger: introduction à une lecture*. Paris: Points. 363 p.

Dufour-Kowalska, G. (1980). *Michel Henry, un philosophe de la vie et de la praxis*. Paris : Vrin. 258 p.

Ferron, É. (1999). *Phénoménologie de la mort, sur les traces de Lévinas*. Dordrecht (Pays-Bas) : Kluwer. 202 p.

Fiasse, G. (2007). Paul Ricoeur et le pardon comme au-delà de l'action, dans *Laval*

théologique et philosophique, 63 (2), 363-376.

Foucault, M. (1977). Le pouvoir, une bête magnifique, dans *Dits et écrits*, 3(212), pp. 374-382.

Freud, S. (1914/1970). La technique psychanalytique. Paris : PUF, 141 p.

——— (1915/2005). Deuil et mélancolie, dans *Métapsychologie*. La Flèche : Folio. 222 p.

Gadamer, H. G. (1996). *Vérité et méthode*. Paris : Seuil. 346 p.

Greisch, J. (2001). *Paul Ricoeur: l'itinérance du sens*. Grenoble: Million 445 p.

Grondin, J. (1993). *L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine*. Paris : Vrin. 288 p.

——— (1999). *Introduction à Hans-Georg Gadamer*. Paris : du Cerf. 238 p.

——— (2004). L'herméneutique, de Heidegger à Gadamer, dans P. Capelle et al. (dir.), *Le Souci du passage*. Paris : Cerf, pp. 41-60.

——— (2005). La fusion des horizons. La version gadamérienne de l'*adaequatio rei et intellectus*?, dans *Archives de philosophie*. 68(3), pp. 401-418.

Grossman, V. (1983). *Vie et Destin*. Paris : Julliard, 818 p.

Harvey, J. (2007). *Pensées sur la musique: la quête de l'esprit*. Paris : L'Harmattan. 174 p.

Heidegger, M. (1949/2009). *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard, 461 p.

——— (1954/1985). *Essais et Conférences*. Paris : Gallimard. 349 p.

——— (1968) De l'essence de la vérité, dans *Questions I*. Paris : Gallimard pp. 159-194.

Henry, M. (2003) Souffrance et vie. *PSN*, 1 (2), mars-avril, pp. 35-39.

Huygens, A. (2008). *Penser l'existence. Exister la pensée*. Paris : Encre marine. 306 p.

Jager, B. (1974). Theorizing, journeying, dwelling, dans *Review of Existential Psychology and Psychiatry*, XIII(3), pp. 213-235. Traduction utilisée: *Penser, voyager, habiter*, pp. 1-23.

- (1996) *L'obstacle et le seuil*. Article, Département de psychologie, UQÀM.
- (1997). Le temps de la fête et du travail. Traduction de l'article Concerning the festive and the quotidian, dans *Journal of Phenomenological Psychology*, 28 (2), pp. 196-233.
- (2010). *Notes sur Décalogue de Kieslowski*. Département de psychologie, UQÀM.
- (2010). Notes de la présentation sur le texte *De l'origine de l'œuvre d'art* de Heidegger. Département de psychologie. UQÀM.
- Jankélévitch, V. (1960). *Le pur et l'impur*. Paris : Flammarion, 282 p.
- (1980) *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*.1. La méconnaissance. Le malentendu. Paris : Seuil. 247 p.
- Juranville, A. (2000). *La philosophie comme savoir de l'existence. L'altérité*. Paris: PUF. 320 p.
- Kant, I. (1997). *Première introduction à la Critique de la faculté de juger*. Paris: Vrin. 144 p.
- Kogler, S. (2001). *Musique et mémoire*. Paris : L'Harmattan, 263 p.
- Kossaifi, C. (2006) L'oubli peut-il être bénéfique ? L'exemple du mythe de Léthé : une fine intuition des Grecs.Dans *Interrogations : Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*, pp. 43-57
- Kristeva, J. (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard. 294 p.
- Le Guen, C. (2008). *Dictionnaire freudien*. Paris : PUF. 1719 p.
- Lévinas, E. (1968). *Quatre lectures talmudiques*. Paris : Minuit. 189 p.
- (1974). *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haye : Nijhoff. 286 p.
- (1979). *Le temps et l'autre*. Paris : PUF. 91 p.
- (1982). *Éthique et infini*. Paris: Fayard. 120 p.
- (1995). *La mort et le temps*. Paris : Poche. 295 p.
- (1995). *Altérité et transcendance*. Montpellier : Fata Morgana. 189 p.
- Libiot, É. (1993) Trois Couleurs — Bleu. Kieslowski. *Revue Première*, septembre, p. 84-87.
- Longneaux, J.-M. (2007). La souffrance comme exemple d'une phénoménologie de la

subjectivité. *Collection du cercle interdisciplinaire de recherches phénoménologiques*. Montréal : CIRP, pp. 105-124.

Luminet, O. (2008). *Psychologie des émotions : confrontation et évitement*. Bruxelles : De Boeck. 260 p

Machado A. (2001). Chant XXIX des Proverbes et chants, *Champs de Castille*, 1912-1917 Paris : Gallimard. 316 p.

May, R. (1975). *The courage to create*. New York : Bantam, 173 p.

Maldiney, H. (1973). *Regard, parole, espace*. Lausanne : L'âge d'homme. 323 p.

———(1982). La prise, dans *Qu'est-ce que l'homme ? : philosophie/psychanalyse : hommage à Alphonse de Waelhnes*. Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, 733 p.

———(1985). *Art et existence*. Paris : Klincksieck. 244 p.

———(2001). L'homme dans la psychiatrie. *Revue de psychothérapie de groupe*, 1(36), pp. 31-46.

———(2007). *Penser l'homme et la folie*. Grenoble: Millon. 308 p.

———(2007) L'existant, dans . P. Fedida, J. Schotte (ed.) *Psychiatrie et existence*. Lausanne: Millon. pp. 25-46

Merleau-Ponty, M. (1964/2001). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard. 360 p.

Moleka Liambi, J. de D. (2007). *La poétique de la liberté dans la réflexion éthique de Paul Ricoeur*. Paris : L'Harmattan. 460 p.

Muxel, A. (1996). *Individu et mémoire familiale*, Paris : Nathan. 226 p.

Ponzio, A. (1996). *Sujet et altérité sur Emmanuel Lévinas*. Paris : L'Harmattan. 158 p.

Ricoeur, P. (1969). *Le conflit des interprétations*. Paris : Seuil, 505 p.

———(1994). La souffrance n'est pas la douleur, dans *Autrement*, "Souffrances", n° 142, pp. 58-69.

———(1995). Le pardon peut-il guérir ? *Esprit*, n. 3-4, mars-avril, pp. 77-82.

———(2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil. 689 p.

———(2005). Devenir capable, être reconnu. dans *Esprit*, no 7, juillet, p. 125-130.

- Rilke, R. M. (1929/1972). *Huitième élégie de Duino*, Paris : Points, pp. 74-75.
- Robert, P. (1983). *Le Petit Robert*. Paris : Le Robert. 2171 p.
- Rogers, C. R. (1973). *Liberté pour apprendre ?* Paris : Dunod. 364 p.
- Sève, B. (2002). *L'altération musicale*. Paris : Seuil. 359 p.
- Skúlason, P. (2004). Paul Ricoeur et la question de la volonté, dans M. Goucha (ed.), *Hommage à Paul Ricoeur*. Journée de la philosophie à l'UNESCO, 178 p.
- Stroebe, M. S., Stroebe, W., Hansson, R.O (1993). *Handbook of bereavement: theory, research, and intervention*. Cambridge : CambridgeUniversity Press, 560 p.
- Thiboutot, C. (2004). Psychanalyse et poético-analyse, dans *Les Cahiers Gaston Bachelard*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 6, 36-52.
- (2005). *Colloque sur la compréhension*. Université du Québec à Rimouski.
- (2010). *The path of remembrance and reconciliation: On Krzysztof Kieslowski's Bleu*. Conférence présentée à l'International Human Science Research Conference de Seattle, pp. 1-20.
- (2010) *Quelques notes sur l'empreinte phénoménologique de l'art, suivies d'une introduction à l'analyse existentielle du film « Bleu » (de Krzysztof Kieslowski)*. 15 p.
- Thomazo, P.(2005). Petit parcours philosophique autour du deuil. Conférence : Réseau de soins palliatifs du Montpelliérain. Sphères. 6 p.
- Van den Berg, J.H. (1957) Cité dans Bachelard, G. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF. 214 p.
- Vilella-Petit, M. (2006). Visée éthique et quête du sens chez Paul Ricoeur, dans *Hommage à Paul Ricoeur (1913-2005)*, Journées de la philosophie à l'Unesco. p. 135-170.
- Volpi, F. (1988). *Heidegger et l'idée de la phénoménologie*. Dordrecht (Pays-Bas): Kluwer. 300 p.
- Vuillot, A. (2001). *Heidegger et la terre: l'assise et le séjour*. Paris : L'Harmattan, 203 p.
- Woodward, S. (2009). *After Kieslowski : the legacy of Krzysztof Kieslowski* . Detroit : Wayne State University Press, 264 p.
- Weil, S. (1991). *La pesanteur et la grâce*, Paris : Plon. 210 p.

Zielinski, A. (2002). *Lecture de Merleau-Ponty et Lévinas : le corps, le monde, l'autre*.
Paris : PUF, 317 p.